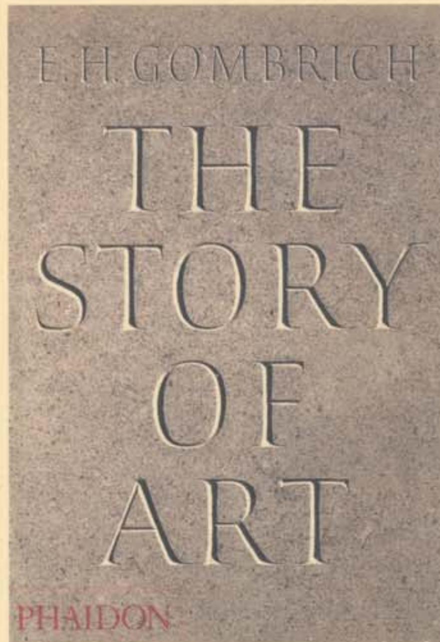
إرنست غومبرتش

قصّة الفنّ



ترجمة

عارف حديفة

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

إرنست غومبرتش

قصّة الفنّ

ترجمة
عارف حديفة

مراجعة
د. زينات بيطار

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

قصّة الفنّ

قصّة الفنّ
تأليف إرنست غومبرتش
ترجمة عارف حديفة
مراجعة زينات بيطار

الطبعة الأولى: المنامة، 2016

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة، عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

E. H. Gombrich
The Story of Art




هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities
المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199
هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+
e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

This edition published by Bahrain Authority for Culture and Antiquities under licence from:

تتولّى هيئة البحرين للثقافة والآثار نشر هذه الطبعة بموجب ترخيص من:

Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 2015 Phaidon Press Limited.

توزيع: منتدى المعارف
بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت
ص. ب.: 113-7494 حمرا ـ بيروت 2030 1103 لبنان
e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: مطبعة كركي، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 833 / د.ع./ 2016
رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-059-4

المحتويات

تصدير

وُضع هذا الكتاب من أجل أولئك الذين يشعرون بالحاجة إلى توجيه أوليّ في مجال ساحر وغريب. وهو قد يُري الوافدين الجدد تضاريسَ الأرض من غير أن يؤدّي إلى ارتباكهم في التفاصيل، ويمكّنهم من إسباغ نظام واضح على ذلك العدد الكبير من الأسماء والمراحل والأساليب التي تزدحم بها صفحات الكتب الأكثر طموحًا، ويهيّئهم بالتالي لمراجعة الكتب الأكثر تخصّصًا. وحين كتبتُه فكّرت أول ما فكّرت في الناشئة الذين اكتشفوا عالم الفن بأنفسهم. ولكني لم أعتقد قط أن الكتب المخصّصة للشباب ينبغي أن تختلف عن الكتب المخصّصة للكبار إلا في أنها يجب أن تحسب حساب فئة متطلّبة من النقاد الذين سرعان ما يكتشفون أي رطانة متكلّفة، أو عاطفة زائفة، ويستاؤون منهما. والتجربة علّمتني أن هذين العيبيْن هما اللذان قد يجعلان الناس يشكّون طيلة حياتهم في ما يُكتب عن الفن. ولقد بذلت جهدًا مخلصًا لتحاشي هذين الشَّرَكيْن، واستخدام لغة سهلة وبسيطة ولو كان في ذلك مجازفة في أن تظهر هذه اللغة عرضية أو غير محترفة. ومن جهة أخرى، فأنا لم أتجنّب مصاعب التفكير، ولذلك أرجو من القرّاء أن لا يعْزوا عزمي على استخدام الحد الأدنى من مصطلحات مؤرّخي الفن المتعارف عليها إلى أي رغبة عندي في «التحدّث إليهم من فوق». أليس الذين يسيؤون استعمال اللغة «العلمية» للتأثير في القارئ لا لتنويره، هم الذين «يتحدثون إلينا من فوق»، من الغيوم؟

بصرف النظر عن هذا القرار لتحديد عدد المصطلحات التقنية، فقد حاولت في أثناء تأليف هذا الكتاب أن أتخذ عددًا من القواعد المعيّنة التي فرضتها على نفسي، وجعلت حياتي عسيرة، وجعلتني صعب الإرضاء، إلا أنها قد تجعل حياة القارئ أيسر قليلاً. **القاعدة الأولى** هي أن لا أكتب عن أعمال لا أستطيع أن أعرض صورها في الكتاب، فأنا لا أريد أن يتحوّل النص إلى قوائم أسماء قد لا تعني إلا قليلاً، أو لا تعني شيئًا بالنسبة إلى أولئك الذين لا يعرفون الأعمال التي تجري مناقشتها، وتكون زائدة على الحاجة بالنسبة إلى الذين يعرفونها. وهذه القاعدة تحدد اختيار الأعمال والفنانين الذين أستطيع مناقشتهم بحسب عدد الصور التي يمكن أن يتضمّنها الكتاب، وترغمني على أن أكون صارمًا في ما أذكر، وصارمًا في ما أستبعد. و**القاعدة الثانية** هي أن أقتصر على أعمال الفن الحقيقية، وأنحّي كل ما قد يكون مثيرًا للاهتمام لا لشيء إلا لأنه من نماذج الذوق أو الدرجة. وهذا القرار ينطوي على تضحية لا يستهان بها بالتأثيرات الأدبية. إن المدح

أشد إملالاً من النقد، واشتمال هذا الكتاب على بعض الأعمال الشاذة المسلّية كان من الممكن أن يقدّم للقارئ بعض الترويح الخفيف، غير أن القارئ سيجد ما يسوّغ له أن يسأل: لماذا وجد ما لا أستحسنه موضعًا في كتاب مخصّص للفن ليس غير، ولا سيما إذا كان ذلك يعني إهمالاً لأحد الأعمال الرائعة حقًا؟ وهكذا، ففي حين لا أزعم أن جميع الأعمال المصوّرة تمثّل معايير الكمال العليا، فإنني قد بذلت وسعي كي لا أدرج في الكتاب ما اعتبرته مفتقرًا إلى جدارة خاصة به.

والقاعدة الثالثة تقتضي شيئًا من نكران الذات. آليت أن أقاوم أي إغراء في أن أكون أصيلاً في اختياري، خشية أن تزاحم الأعمالُ المفضّلة عندي روائعَ الفن المعروفة. فعلى الرغم من كل شيء، ليس هذا الكتاب مجرد مجموعة مختارة من الأشياء الجميلة، إذ إنه قد أُعدَّ لأولئك الذين يبحثون عن توجيهات في مجال جديد، والأمثلة المألوفة المظهر، و«المبتذلة» في ظاهر الأمر، قد تكون في نظرهم معالم مرحبًا بها. علاوة على ذلك، فإن أشهر الأعمال كثيرًا ما تكون في الحقيقة أعظم الأعمال بحسب مقاييس عديدة، وإذا استطاع هذا الكتاب أن يساعد القراء على النظر إليها نظرة جديدة قد يُثبت أنه أكثر فائدة مما لو أهملتُ تلك الأعمال من أجل أعمال أقل شهرة.

على الرغم من ذلك، اضطررت إلى استثناء عدد كبير جدًّا من الأعمال المشهورة، والفنانين المشهورين. ويمكن أن أعترف أيضًا بأنني لم أجد متسعًا للفن الهندوسي، أو الفن الإتروسكي (Etruscan)، أو لكبار الفنانين من مستوى كويرشا (Quercia)، أو سينوريللي (Signorelli)، أو كارباتشيو (Carpaccio)، ومن مستوى بيتر فيشر (Peter Vischer)، وبراور (Brouwer)، وتيربورخ (Terborch)، وكاناليتو (Canaletto)، وكورو (Corot)، وعشرات الفنانين الآخرين الذين يثيرون اهتمامي العميق. ولو أدرجتهم في الكتاب لزاد حجمه مرتين أو ثلاث مرات، ولقلّت قيمته باعتباره دليلاً أوليًّا للفن. وثمة قاعدة أخرى اتبعتها في مهمة الاستبعاد المؤلمة هذه، وهي أنني، في حالة عدم التأكد، آثرت دائمًا أن أناقش العمل الذي كنت شاهدت نسخته الأصلية على مناقشة عمل لم أعرف إلا نسخته المصوَّرة. وودت أن تكون هذه القاعدة مطلقة، ولكني لم أرغب في أن تكون قيود التنقل التي تلازم أحيانًا حياة عاشق الفن عقابًا للقارئ. إضافة إلى ذلك، فإن قاعدتي الأخيرة هي أن لا يكون عندي قواعد مطلقة من أي نوع، بل أن أحطّم قواعدي ذاتها أحيانًا، تاركًا متعة اكتشافي للقارئ.

هذه إذًا قواعدي السلبية التي اتخذتها، وينبغي أن تكون أهدافي الإيجابية واضحة من الكتاب ذاته. فرواية قصة الفن مرة أخرى بلغة بسيطة ستمكّن القراء من رؤيتها **وحدةً متماسكة**، وتساعدهم على **تذوّق الفن**، وهذه المساعدة لا تتمّ بالأوصاف المنتشية، بقدر ما تتمّ بتزويدهم ببعض المؤشرات إلى أغراض الفنانين المحتملة. وهذه الطريقة ينبغي أن تساعد في الأقل على إزالة الأسباب الأكثر

شيوعًا لسوء الفهم، وعلى إحباط نوع من النقد الذي لا يدرك مغزى العمل الفني بالإجمال. والكتاب يطمح إلى أكثر من ذلك قليلاً. فهو يشرع في وضع الأعمال التي يناقشها في بيئتها التاريخية، وبالتالي يؤدّي إلى فهم الأهداف الفنية للرسامين الكبار. إن كل جيل يتمرّد على الجيل السابق، وكل عمل فني لا يكتسب إعجاب معاصريه بما ينجز فحسب، بل بما لا ينجز أيضًا. فحين وصل موزارت إلى باريس، لاحظ ـ كما قال في رسالة إلى والده ـ أن السيمفونيات الدارجة كلها كان لها خاتمة سريعة، لذلك قرر أن يفاجئ جمهوره بوضع مقدمة بطيئة للحركة الأخيرة. هذا مثال ليس بذي شأن، إلا أنه يبيّن المنحى الذي ينبغي أن ينحوه التذوق التاريخي للفن. ومع أن الرغبة الملحّة في الاختلاف قد لا تكون العنصر الأسمى أو الأعمق في مؤهّلات الفنان، فالمبدعون على وجه الإجمال نادرًا ما يفتقدونها. وتذوّق هذا الاختلاف المقصود كثيرًا ما يفتح أسهل المداخل إلى فن الماضي. ولقد حاولت أن أجعل هذا التغيّر المستمر في الأهداف مفتاح قصتي، وأن أبيّن كيف يرتبط كل عمل بما سبقه من طريق المحاكاة أو التناقض. وعلى الرغم من خطر الإملال، أشرت، بغية المقارنة، إلى أعمال تُظْهر المسافة التي حددها الفنانون بينهم وبين أسلافهم. وثمة خطر خفيّ في طريقة التقديم هذه أتمنى لو تلافيته، وينبغي أن لا يمرّ من غير إشارة إليه، وهو سوء التفسير الساذج للتغيّر المستمر في الفن كونه تقدّمًا متواصلاً. صحيح أن كل فنان يشعر بأنه قد تجاوز الجيل السابق له، وأنه قد أحرز، من وجهة نظره، تقدّمًا غير مسبوق. ونحن لا نستطيع أن نأمل في فهم العمل الفني من غير أن نتمكّن من المشاركة في هذا الإحساس بالتحرر والانتصار، والذي أحسّه الفنان عندما نظر إلى ما أنجز. ولكن علينا أن ندرك أن كل مكسب أو تقدّم في اتجاه ما ينطوي على خسارة في اتجاه آخر، وأن هذا التقدم الذاتي لا يتوازى مع زيادة في القيمة الفنية، على الرغم من أهميته. ويبدو هذا كله محيّرًا بعض الشيء عند التعبير عنه تعبيرًا مجرّدًا، وأرجو أن يوضحه الكتاب.

ثمة كلمة أخرى عن الحيّز المخصص للفنون المتعددة في هذا الكتاب. قد يرى بعضهم أن فن الرسم قد احتل الحيّز الأكبر مقارنة مع فن النحت، وفن العمارة. وهذا الانحياز له سبب واحد هو أن ما نخسره في صورة اللوحة أقل مما نخسره في صورة منحوتة مستديرة، ناهيك بصورة بناية ضخمة. إضافة إلى ذلك، لم أقصد المنافسة مع مؤلفات تاريخية مختارة عن أساليب العمارة الموجودة. ومن ناحية أخرى، فإن قصة الفن، كما تصوّرتها ههنا، لا يمكن روايتها من غير الإشارة إلى الخلفية المعمارية. وفي حين أنني اضطررت إلى الاقتصار على مناقشة أسلوب مبنى أو اثنين في كل مرحلة، فقد حاولت أن أستعيد التوازن لمصلحة فن العمارة بمنح هذه الأمثلة موقع الصدارة في كل فصل. وهذا قد يساعد القراء على أن ينظّموا معرفتهم عن كل مرحلة، ويروها رؤية كلية.

اخترت لنهاية كل فصل قطعةً مميّزة من المرحلة المعنيّة تمثّل حياة الفنان عالمه. وهذه الصورة تشكّل سلسلة صغيرة مستقلة توضّح الموقع الاجتماعي المتغيّر للفنان وجمهوره. وحتى لو لم تكن هذه الوثائق التصويرية ذات ميزة فنية رفيعة جداً، فإنها قد تساعد على بناء صورة محسوسة في أذهاننا عن البيئة التي وُلد فيها فن الماضي.

إن هذا الكتاب ما كان ليُكتب لولا التشجيع الكريم الذي تلقيته من إليزابث سنيور التي كان لموتها المبكر وقع الغارة الجوية على لندن، واعتُبرَ خسارة لكل من عرفها. وأنا مدين أيضًا لكل من د. ليوبولد إيتلنغر، ود. إديث هوفَمان، ود. أوتو كيرتز، والسيدة أوليف رنيار، والسيدة إدنا سويتمان، وزوجتي، وابني ريتشارد؛ مدين لهم بكثير من النصح والعون القيّميْن، ومدين للعاملين في دار نشر فيدون بالمساهمة في إخراج الكتاب.

تقديم الطبعة الثانية عشرة

كانت خطة الكتاب منذ البداية هي رواية قصة الفن بالكلمات والصور، وتمكين القراء قدر المستطاع من رؤية صورة اللوحة أمامهم في أثناء مناقشتها من غير قلب الصفحة. ولا أزال أحفظ ذكرى الطريقة البارعة والمبتكرة التي حقق بها مؤسسا دار فيدون للنشر، د. بيلا هورفتس والسيد لودفيغ غولدشايدر، هذا الهدف في 1949، وذلك بحملي على كتابة فقرة هنا أو إضافة صورة أخرى هناك. ولا شك في أن حصيلة هذه الأسابيع من التعاون الكثيف قد سوّغت الإجراء، غير أن التوازن الذي تمّ التوصل إليه كان من الدقة بحيث لم يكن ممكنًا التفكير في أي تغيير ذي شأن، والإبقاء في الوقت نفسه على التخطيط الأصلي. إن الفصول الأخيرة القليلة هي التي عُدّلت تعديلاً طفيفًا في الطبعة الحادية عشرة (1966) حين أضيفت حاشية، إلا أن الجزء الأساس من الكتاب قد بقي على حاله. ولذلك، فإن قرار الناشرين أن يقدّموا الكتاب في صورة جديدة أكثر تماشيًا مع أساليب الإخراج الحديثة أتاح فرصًا جديدة، ولكنه طرح مشكلات جديدة أيضًا. لقد أصبحت صفحات كتاب **قصة الفن**، في رحلته الطويلة، مألوفة عند عدد من الناس أكثر مما خطر لي أنه ممكن. وحتى الطبعات الاثنتي عشرة في اللغات الأخرى قد احتذى أكثرُها مثالَ التصميم الأصلي. وبدا لي أنه من الخطأ في هذه الحالة حذف مقاطع وصور قد يرغب القراء في البحث عنها. لا شيء يزعج المرء أكثر من اكتشافه أن شيئًا يتوقع أن يجده في كتاب قد أُسقط من طبعة يتناولها من الرف. ولذلك، مع أنني رحبت بأن أتيح لي أن أعرض بعض الأعمال المدروسة في صور كبيرة، وأن أضيف بعض اللوحات الملوّنة، فإنني لم أحذف شيئًا، بل أبدلت بعض الأمثلة القليلة بغيرها لأسباب تقنية أو أسباب أخرى اضطرارية. ومن ناحية أخرى، فإن إمكان إضافة أعمال جديدة عرض فرصة ينبغي اغتنامها وإغراء يجب أن يُقاوم. ومن الواضح أن تحويل هذا الكتاب إلى مجلد ضخم من شأنه أن يشوّه طابعه الخاص ويحبط هدفه. وفي النهاية، عزمت على أن أضيف أربعة عشر مثالاً لم تبدُ لي ممتعة في

ذاتها فحسب ـ أي عمل فني ليس كذلك؟ ـ بل تطرح عددًا من النقاط الجديدة تغني نسيج المناقشة. والمناقشة هي، قبل أي شيء آخر، ما يجعل هذا الكتاب قصة أكثر منه مقتطفات. فإذا أمكن أن يُقرأ من جديد، وأن يكون ممتعًا، كما أرجو، من غير الالتهاء بالبحث عن صور تساير النص، فهذا مردّه إلى العون المتعدد الأشكال الذي قدمه السيد إلوين بلاكر، ود. آي. غريف، والسيد كيث روبرتس.

تشرين الثاني/نوفمبر 1971

تقديم الطبعة الثالثة عشرة

في هذه الطبعة يزيد عدد الصور الملوّنة عن عددها في الطبعة الثانية عشرة، غير أن النص (باستثناء المراجع) بقي بلا تغيير. والصفة الجديدة الأخرى هي الجداول الزمنية الملحقة بالكتاب. إن رؤية مواقع بعض العلامات في لوحة التاريخ العريضة لا بد أن تساعد القارئ على إبطال وهم المنظور الذي يمنح بروزاً كبيراً للتطورات الأخيرة على حساب المراحل الأقدم. وفي سياق تحفيز كهذا للتأمل في فترات قصة الفن، لا بد أن تخدم الخرائطُ والجداولُ الزمنية الهدف نفسه الذي كُتب من أجله هذا الكتاب منذ ثلاثين سنة خلت. وهنا أستطيع أن أُحيل القارئ إلى مستهل التصدير.

تموز/يوليو 1977

تقديم الطبعة الرابعة عشرة

«للكتب حياة خاصة بها»، والشاعر الروماني الذي قال هذا لم يكن في وسعه أن يتخيّل أن شعره سوف يُنسخ باليد طيلة قرون عديدة، وسوف يكون موضوعًا على رفوف مكتباتنا بعد نحو ألفيْ سنة. وبحسب هذه المعايير، فإن هذا الكتاب صغير السن. وعلى الرغم من ذلك، كان من الصعب حين كتبته أن أحلم بمستقبل حياته، هذه الحياة التي هي الآن، بقدر ما يتعلق الأمر بالطبعات الإنكليزية، مؤرخة على صفحة الناشر [في الكتاب الإنكليزي]. وأشير إلى أن بعض التغييرات التي طرأت على الكتاب مذكورة في تقديم كل من الطبعتين الثانية عشرة والثالثة عشرة.

مع أن هذه التغييرات قد استُبقيت، فإن القسم الذي يخصّ كتب الفن قد جرى تحديثه من جديد. ومجاراةً للتطورات التقنية وتوقعات الجمهور المتغيرة، يظهر بالألوان كثير من الصور التي كانت سابقًا بالأسود والأبيض. علاوة على ذلك، أضفتُ ملحقًا عن «الاكتشافات الجديدة»، مع استعادة مختصرة للمكتشفات الأثريّة، وذلك بغية تذكير القارئ بما كانت تتعرض له قصة الماضي على الدوام من مراجعة وإغناء غير متوقعين.

آذار/مارس 1984

تقديم الطبعة الخامسة عشرة

يخبرنا المتشائمون أحيانًا أن الناس في عصر التلفاز والفيديو قد فقدوا عادة القراءة، وأن الطلاب، على وجه الخصوص، باتوا يفتقرون إلى الصبر لاشتقاق المتعة من قراءة أي كتاب من الغلاف إلى الغلاف. وشأن جميع الكتّاب، لا يسعني إلا أن أتمنّى أن يكون المتشائمون مخطئين. وبما أنني سعيد بأن أرى أن هذه الطبعة الخامسة عشرة قد أضيف إليها صور ملونة جديدة، وقائمةُ مراجع وفهرس منقحان ومعادٌ تنظيمهما، وجداول زمنية محسّنة، وحتى خريطتان جغرافيتان، فإنني أشعر بالحاجة إلى أن أؤكد ثانية أن هذا الكتاب قد قُصد منه أن يكون قصة ممتعة. ولا شك في أن القصة الآن تخطّت الموضع الذي تركتُها فيه في الطبعة الأولى، ولكن حتى الإضافات لا يمكن أن تُفهم إلا في ضوء ما مضى. وأنا لا أزال أتطلع إلى قراء يودّون أن يُرْوى لهم كيف حدث كل ذلك من البداية.

آذار/مارس 1989

تقديم الطبعة السادسة عشرة

حين جلست لأضيف التقديم إلى هذه الطبعة الجديدة، امتلأت دهشة وعرفانًا بالجميل؛ دهشة من توقعاتي التي أتذكّرها جيدًا عند تأليف هذا الكتاب، وعرفانًا بالجميل لأجيال القراء الذين لا بد أنهم وجدوه مفيدًا كونه مقدمة لتراثنا الفني، بحيث أشاروا باقتنائه إلى آخرين ما انفكّت أعدادهم تتزايد ـ هل أجرؤ على القول: في أنحاء العالم كافة؟ وبالطبع، امتلأتُ عرفانًا بالجميل أيضًا لناشري الكتاب الذين استجابوا للطلب مُجارِين مرور الزمن، وأَوْلـوا كل طبعة جديدة منقّحة عناية كبيرة.

والتحوّل في هذه الطبعة الجديدة مردّه إلى صاحب دار فيدون في الوقت الحاضر ريتشارد شلاغمان الذي رغب في العودة إلى القاعدة الأصلية، وهي إبقاء الصورة أمام عيني القارئ وهو يدرس النص، وفي تحسين نوعية الصور ومقاييسها، وفي زيادة عددها إن أمكن ذلك.

وبالطبع، فإن تحقيق الهدف الأخير كان محدّدًا جدًّا، بما أن هذا الكتاب قد يحيد عن غايته إن أصبح طويلاً إلى حد يتجاوز معه وظيفة المدخل.

ومع ذلك، فالمأمول هو أن يرحّب القراء بالإضافات، وعلى الأخص الصور المطويّة التي مكنتني إحداها من إظهار الصور التي تزيّن محراب كنيسة في مدينة غنت (Ghent) البلجيكية، ودراستها (شكل 155 و 156). وسوف تكون بعض الإضافات الأخرى تعويضًا عن حذفها في طبعات سابقة، وعلى الأخص بعض الأعمال التي أُشير إليها في النص، ولكنها لم تُوضَّح بالصور من مثل رسم الآلهة المصرية كما يظهر في «كتاب الموتى» (شكل 38)، وصورة أسرة أخناتون

(شكل 40)، والميدالية التي تظهر المشروع الأصلي لكنيسة القديس بطرس في روما (شكل 186)، وجدارية كوريجيو الجصية في قبة كنيسة بارما (Parma) (شكل217)، وإحدى لوحات الميليشيا للرسام فرانز هالس (شكل 269).

وبغية توضيح بيئة الأعمال المدروسة أو سياقها أُضيفت صور أخرى، وهذه الصور هي حوذيّ دلفي (Delphi) (شكل53)، وكاتدرائية دورهام (Durham) (شكل 114)، والمدخل الشمالي لكنيسة شارتر (Chartres) (شكل 126)، والجناح الجنوبي لكنيسة ستراسبورغ (شكل 128). ولا ضرورة هنا لتوضيح إعادة توضيع بعض الصور لأسباب تقنية بحتة، ولا غاية التفاصيل المكبَّرة، ولكن عليّ أن أقول كلمة في الفنانين الثمانية الذين قررت ضمّهم إلى الكتاب، على الرغم من تصميمي على ألا أسمح لعددهم أن يخرج عن السيطرة. ففي تقديم الطبعة الأولى، ذكرت أن كورو واحد من الفنانين الذين يعجبونني كثيرًا، ولم أستطع أن أنزله في مكان. ومنذ ذلك الوقت والتفكير في هذا الحذف يزعجني إلى أن ندمت أخيرًا على ما فعلت، وأتمنّى أن يكون هذا العدول عن الرأي قد أفادت منه مناقشة قضايا فنية معينة.

ودعتني أسباب أخرى إلى قصر إضافة فنانين على الفصول المتعلقة بالقرن العشرين، فنقلت من الطبعة الألمانية لهذا الكتاب اثنين من فناني التعبيرية الألمانية هما كايت كولويتز التي كان تأثيرها عظيمًا في الواقعيين الاشتراكيين في أوروبا الشرقية، وإميل نولده لاستخدامه القوي لأسلوب الغرافيك الجديد (شكل 368 و369). وأضفتُ برانكوزي، ونيكولسون (الشكلان 380 و382) من أجل دعم مناقشة التجريد، وديكيريكو وماغْريت من أجل دعم مناقشة السريالية (الشكلان 388 و389). وأخيرًا أضفت موراندي الذي يقدم مثالاً للفنان في القرن العشرين؛ الفنان الذي تكسبه مقاومتُه التصنيف الأسلوبي مزيدًا من الحب (شكل 399).

لقد أدخلت هذه الإضافات أملاً في جعل التطورات تبدو مترابطة أكثر مما قد تكون بدت في الطبعات السابقة، وبالتالي تكون أَوضح. وهذه الإضافات تتعلق طبعًا بالهدف العام للكتاب. فإذا كان الكتاب قد وجد أصدقاء بين عشاق الفن وطلابه، فإن ذلك لا يرجع إلا إلى أنه قد جعلهم يرون قصة الفن وحدة متماسكة. إن تذكّر قائمة أسماء أو تواريخ أمر صعب ومضجر، أما تذكّر قصة فلا يحتاج إلا إلى جهد قليل حالما نفهم دور مختلف الممثّلين في المسرحية، وكيف تدلّ التواريخ على مرور الزمن بين أجيال القصة وأحداثها المتسلسلة.

إنني أشير غير مرة في أثناء هذا الكتاب إلى أن أي مكسب في الفن من ناحية معينة، قد يفضي أيضًا إلى خسارة من ناحية أخرى. ولا شك في أن هذا الأمر ينطبق أيضًا على هذه الطبعة الجديدة، ولكني آمل في أن تربو المكاسب على الخسارة. ولا يبقى سوى أن أشكر في الناشر الحاد الملاحظة برنارد دود عنايته المتفانية بالطبعة الجديدة.

كانون الأول/ديسمبر 1994

مقدمة

عن الفن والفنانين

لا يوجد في الحقيقة شيء اسمه الفن، بل يوجد فنانون فحسب. وهؤلاء كانوا ذات يوم أناسًا تناولوا ترابًا ملوّنًا، وخطّطوا صورَ ثورٍ على جدار كهف، واليوم يشتري بعضهم علبة ألوان، ويصمّمون ملصقات للإعلان، وقد فعلوا ويفعلون أشياء كثيرة أخرى. لا ضير في تسمية هذه النشاطات كلها فنًّا طالما حفظنا في أذهاننا أن مثل هذه الكلمة قد تعني أشياء مختلفة في أزمنة وأمكنة مختلفة، وطالما أدركنا أن الفن بالمعنى المجرّد غير موجود. فالفن بالمعنى هذا قد أصبح أشبه بالغول أو الصنم. فقد تُحطّم فنانًا إذا أخبرتَه أن ما صنعه شيء جيد تمامًا على طريقته الخاصة، إلا أنه ليس «فنًّا». وقد يرتبك أي واحد يتملّى لوحة إذا صرّحتَ أن ما أعجبه فيها لم يكن «فنًّا»، بل شيئًا مغايرًا.

في واقع الأمر، لا أظن أن للإعجاب بتمثال أو بلوحة أسبابًا خاطئة. قد يُعجَب أحدهم بلوحة منظر طبيعي لأنها تذكّره بمسقط رأسه، وقد يُعجب بلوحة لأنها تذكّره بصديق. ليس في ذلك أي خطأ. فكلنا حينما نرى لوحة نتذكّر مئة شيء وشيء تؤثر في ما نحب وفي ما نكره. وما دامت هذه الذكريات تساعدنا على التمتع بما نرى، لا ضرورة للقلق. ونحن لا نحتاج إلى البحث عن سبب النفور الذي يفسد متعتنا التي كان يمكن أن نشعر بها في ظرف آخر، إلا حين تجعلنا ذكرى غير متصلة بالموضوع نتحيز، حين نُعرِض بالفطرة عن لوحة منظر جبليّ لأننا نكره التسلّق. إن هناك أسبابًا خاطئة للنفور من عمل فني.

يحبّ معظم الناس أن يشاهدوا في اللوحات ما يحبّون أن يشاهدوه في الواقع. وهذا إيثار طبيعي تمامًا، فكلنا نحبّ الجمال في الطبيعة، ونقرّ بالجميل للفنانين الذين حفظوه في أعمالهم. وهؤلاء الفنانون أنفسهم لا يعترضون على ذوقنا. فحين رسم الفنان الفلمنكي العظيم روبنز (Rubens) ابنه الصغير (شكل 1)، من المؤكد أن مظهره الجميل قد أشعره بالزهو، وأرادنا أن نُعجب بالطفل أيضًا. ولكن هذا الميل إلى الموضوع الجميل والجذّاب قد يصبح حجر عثرة إذا أفضى بنا إلى رفض أعمال تمثّل موضوعًا لا يعجب الناظر كثيرًا. فلا شك في أن الفنان الألماني العظيم ألبرخت ديورر (Albrecht Dürer) قد رسم أمه (شكل 2) بكل الحب



1

بيتر بول روبنز

صورة ابنه نيكولاس،
نحو 1620،
طبشور أسود وأحمر
على ورق،
20.3×25.2 سم،
Albertina, Vienna

والإخلاص اللذين شعر بهما روبنز نحو ابنه المكتنز. فالدراسة الصادقة للشيخوخة المهمومة قد تصدمنا، وتجعلنا نصدّ عنها. ومع ذلك، إذا قاومنا ما نشعر به من اشمئزاز أول مرة، فقد تكون مقاومتنا مجْزية، إذ إن تصوير ديورر فيه من الصدق



2
ألبرخت ديورر
صورة أمه، 1514
طبشور أسود على ورق،
42.1× 30.3 سم،
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen,
Berlin

ما يجعله عملاً عظيمًا. ففي واقع الأمر لن نلبث أن نكتشف أن جمال الصورة لا يكمن في الحقيقة في جمال موضوعها. ولست أدري إن كان الأولاد ذوو



3
بارتولومي إستيبان موريللو،
أولاد عرب في الشارع، نحو 1670 ـ 1675
زيت على قماش،
108×146 سم،
Alte Pinakothek, Munich

4
بيتر دي هوش
منزل من الداخل مع امرأة تقشر التفاح، 1663،
زيت على قماش
54.3×70.5 سم،
Wallace Collection, London

الثياب الرثة الذين طاب للفنان الإسباني موريللو أن يرسمهم (شكل 3)، يتصفون بالجمال أم لا، ولكن من المؤكد أنهم اكتسبوا سحراً عظيمًا عندما رسمهم. ومن جهة أخرى، فإن معظم الناس ميّالون إلى اعتبار الطفلة في لوحة بيتر دي هوش (Pieter de Hooch) الرائعة غيرَ جذابة، ومع ذلك فإن هذه الصورة للمنزل الهولندي من الداخل (شكل 4) جذابة.





5
ميلوتسو دا فورلي
ملاك، حوالى 1480
تفصيل من جدارية،
Pinacoteca, Vatican

إن مشكلة الجمال هي أن الأذواق والمعايير المتعلقة به تختلف كثيراً. ثمة لوحتان رُسمتا كلتاهما في القرن الخامس عشر، وتمثّلان ملاكيْن يعزفان على العود (شكل 5، وشكل 6). وقد يفضل كثيرون عمل الإيطالي ميلوتسو دا فورلي (Melozzo da Forli) (شكل 5) لما يتصف به من رشاقة وسحر على عمل معاصره الشمالي هانز مملنغ (Hans Memling) (شكل 6)، أما أنا فكلاهما يعجبني. إن اكتشاف الجمال الحقيقي لملاك مملنغ قد يستغرق وقتًا أطول قليلاً،

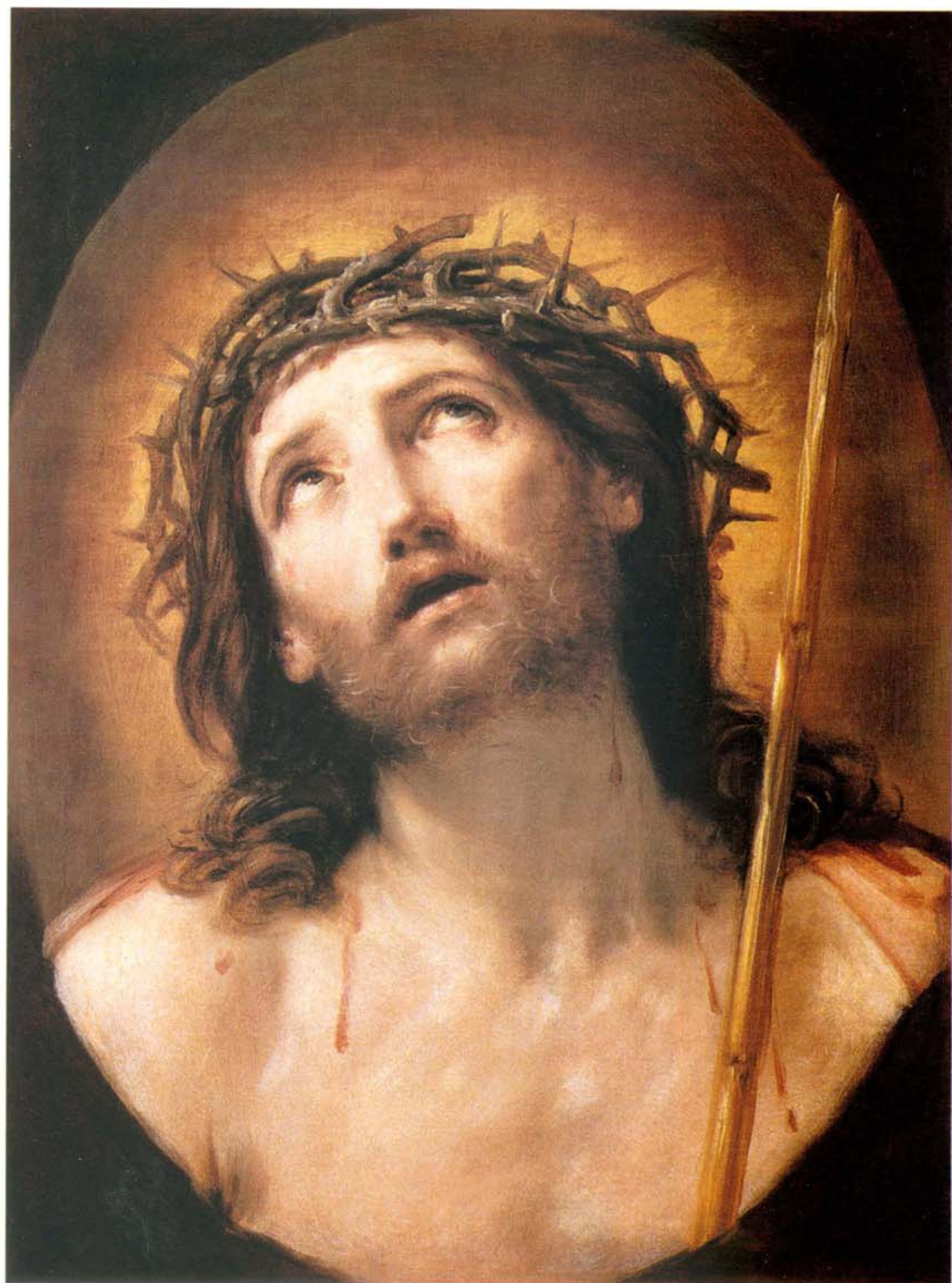


6

هانز مملنغ

ملاك، نحو 1490

تفصيل من لوحة مذبح،
زيت على خشب،
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten,
Antwerp

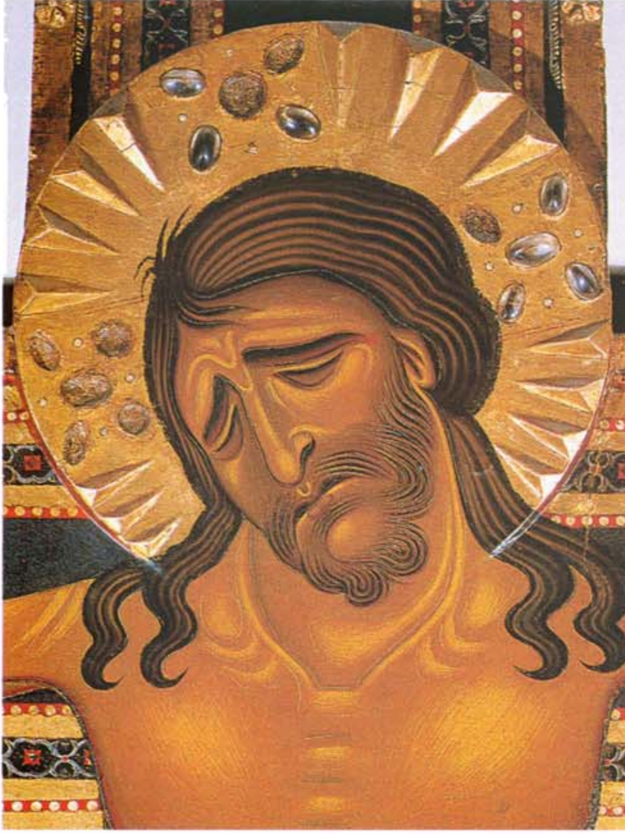


7

غويدو ريني

المسيح مكللاً بالشوك،
نحو 1639 ـ 1640

زيت على قماش،
48×62 سم،
Louvre, Paris



8

فنان توسكاني

رأس المسيح،
نحو 1175 ـ 1225

تفصيل من رسم المصلوب،
تمبرا على خشب،
Uffizi, Florence

ولكن حالما نكفّ عن الانزعاج من وهنه وافتقاره إلى الرشاقة، ربما نجده محببًا إلى أبعد الحدود.

وما يصحّ عن الجمال يصحّ عن التعبير أيضًا. إن تعبير الشكل في اللوحة هو الذي يجعلنا في الواقع نحب أو نكره العمل في أكثر الأحوال. وبعض الناس يحبون التعبير الذي يسهل عليهم فهمه، وبالتالي يهزّ أعمق مشاعرهم. ففي القرن السابع عشر، عندما رسم الفنان الإيطالي غويدو ريني رأس المسيح على الصليب (شكل 7)، كان يقصد بلا شك أن يجد المشاهد في هذا الوجه كل آلام المسيح المبرّحة وكل عظمتها. وفي القرون التالية، استمدّ كثير من الناس القوة والراحة من هذا التصوير للمخلّص. فالشعور الذي يعبّر عنه قوي وواضح بحيث إن نسخًا من هذا العمل يمكن أن توجد في مزارات على جوانب الطرقات، وفي منازل مزارعين نائية، حيث لا يعرف الناس شيئًا عن «الفن». ولكن حتى لو استهوانا هذا التعبير القوي عن الشعور، فلا ينبغي أن يصرفنا ذلك السبب عن أعمال قد يكون فهم تعبيرها أقل سهولة.



9
ألبرخت ديورر
أرنب، 1502
ألوان مائية وغواش
على ورق، 25×22.5 سم،
Albertina, Vienna

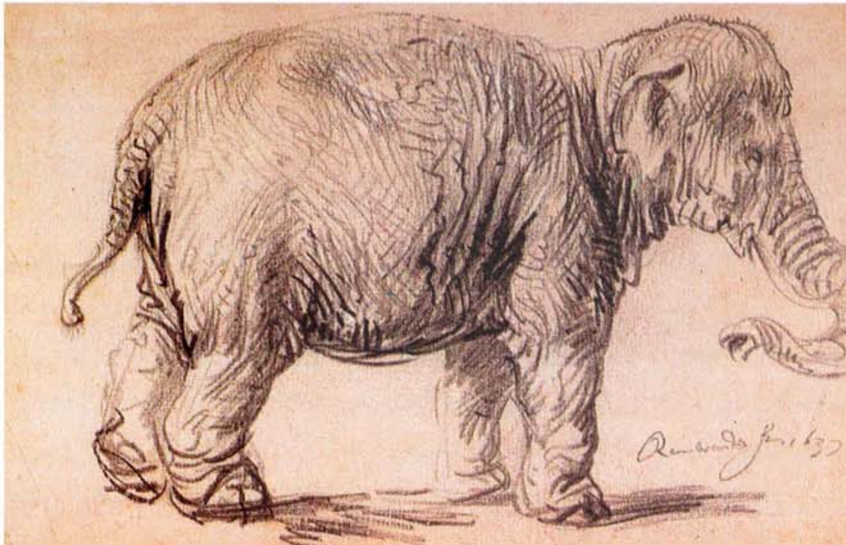
فالفنان الإيطالي الذي رسم المصلوب (شكل 8) في القرون الوسطى كان صادق المشاعر نحو آلام المسيح مثل ريني، ولكن علينا أن نتعلم أولاً أن نعرف أسلوب رسمه حتى نفهم مشاعره. وحين نتوصل إلى فهم هذه اللغات المختلفة، قد نفضّل أعمالاً فنية ذات تعبير أقل جلاء من تعبير ريني. وكما يفضّل بعضهم مَن يستخدم كلمات وإشارات قليلة، ويترك شيئًا للتخمين، فإن بعض الناس موْلعون باللوحات أو التماثيل التي تترك لهم شيئًا للتخمين وإمعان النظر. وفي مراحل أكثر «بدائية» حين لم يكن الفنانون بارعين كما هم الآن في تصوير وجوه البشر، وإيماءاتهم، فأن نرى، على الرغم من ذلك، كيف حاولوا أن يظهروا الشعور الذي أرادوا نقله إلينا، كثيرًا ما يكون أكثر تحريكًا للعواطف.

لكن المطلعين الجدد على الفن يواجهون مشكلة أخرى هنا، إذ يرغبون في أن تعجبهم براعة الفنان في تصوير الأشياء التي يرونها. إنهم يحبّون أكثر ما يحبّون اللوحات التي «تبدو واقعية». وأنا لا أنفي ولو لحظة أهمية هذا الاعتبار. فالتروّي والبراعة اللذان يدخلان في التقديم الصادق للعالم المنظور جديران بالإعجاب حقًا. ولقد كرّس كبار الفنانين القدماء كثيرًا من الجهد من أجل تسجيل التفاصيل

الدقيقة كلها في الأعمال. إن دراسة ديورر للأرنب بالألوان المائية (شكل 9) هي أشهر الأمثلة على حب الأناة. ولكن من يزعم أن رسم رمبرنت (Rembrandt) للفيل (شكل 10) أقل جودة بالضرورة لأنه يُظهر تفاصيل قليلة؟ كان رمبرنت ساحرًا بالفعل، إذ جعلنا نشعر بالملمس المتجعد لجلد الفيل باستخدام قليل من الخطوط بالطبشور.

ولكن ليس الرسم المجمل، أو التخطيطي، هو ما يزعج في الغالب الناس الذين يحبّون أن تظهر اللوحات «واقعية». فهم ينفرون أكثر من الأعمال التي يرون أن طريقة رسمها غير صحيحة، ولا سيما حين تنتمي تلك الأعمال إلى فترة حديثة «ينبغي فيها للفنان أن تكون معرفته أفضل». وتشويهات الطبيعة هذه التي لم نزل نسمع شكاوى منها في مناقشات الفن الحديث لا يكتنفها أي غموض في الحقيقة. فكل من شاهد أحد أفلام ديزني، أو أحد أفلام الصور المتحركة، يعرف كل ما يتعلق بها. يعرف أن رسم الأشياء على نحو مختلف، أي تغييرها وتشويهها على هذا النحو أو ذاك، عمل صائب أحيانًا. إن ميكي ماوس لا يبدو شبيهًا جدًّا بالفأر الحقيقي، ومع ذلك فالناس لم يكتبوا رسائل ساخطة إلى الصحف عن طول ذيله. وأولئك الذين يدخلون إلى عالم ديزني المسحور لا يشغل بالهم الفن بالمعنى المجرد. ولا يشاهدون أفلامه وهم مزوّدون بالانحيازات ذاتها التي يطيب لهم أخذها معهم عندما يذهبون إلى معرض للفن الحديث. ولكن إذا رسم فنان حديث شيئًا على طريقته، فهو عرضة للظن أنه أخرق لا يحسن أكثر من ذلك. ومهما كان رأينا في الفنانين المحْدثين، فقد نأمن أن ننسب إليهم معرفة كافية بالرسم «الصحيح».

10
رمبرنت فان راين
فيل، 1637
طبشور أسود على ورق،
23×34 سم،
Albertina, Vienna





11
بابلو بيكاسو،
دجاجة مع أفراخها،
1941 ـ 1942،
حفر، 36×28 سم،
رسم توضيحي لكتاب
Buffon's Natural History

وإذا لم يفعلوا ذلك، فأسبابهم قد تشبه أسباب والت ديزني. إن «التاريخ الطبيعي» الموضّح بالصور يحتوي على لوحة (شكل 11) لرائد الحركة الحديثة الشهير بابلو بيكاسو، ومن المؤكد أن أحدًا لا يستطيع أن يجد عيبًا في هذا التصوير الساحر للدجاجة الأم وأفراخها الزُغب. ولكن حين رسم بيكاسو الديك (شكل 12)، لم يقنع بأن يصور مظهر الديك فحسب، بل أراد أن يبرز عدوانيته وتبجحه وغباءه، أي إنه لجأ إلى الكاريكاتور، ويا له من كاريكاتور مقنع!

على هذا الأساس، فإن هناك شيئين ينبغي أن نفكر فيهما دائمًا إذا وجدنا أن دقة الصورة تشوبها شائبة: أولهما الأسباب التي يمكن أن تكون دعت الفنان إلى تغيير المظهر الذي رآه ـ سوف نسمع المزيد عن مثل هذه الأسباب مع تكشّف قصة الفن



12
بابلو بيكاسو
ديك، 1938
فحم على ورق، 76×55 سم،
private collection

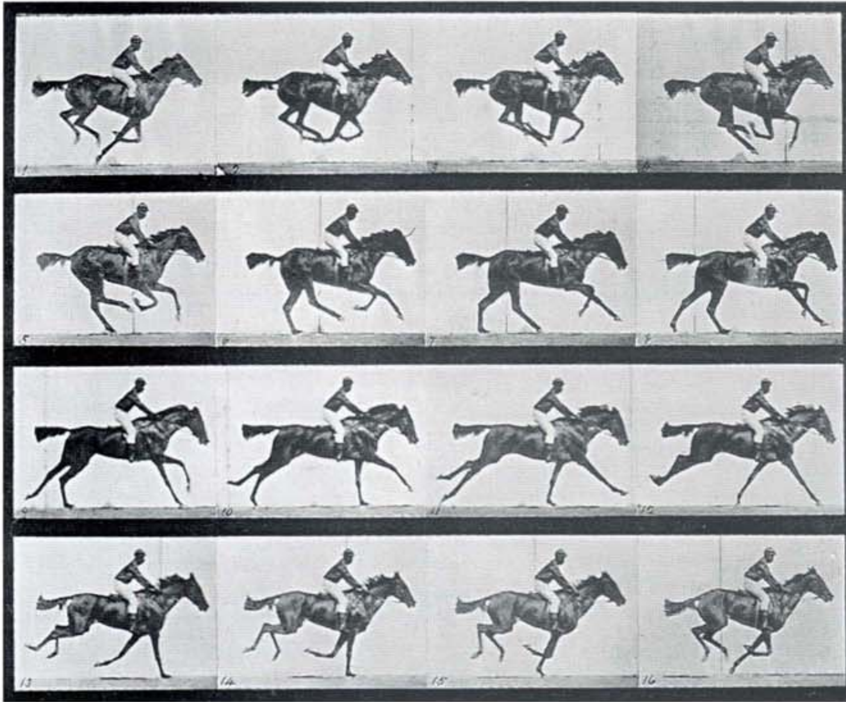
ـ وثانيهما تعليق الحكم على العمل المرسوم على نحو غير صحيح إلى أن نتأكد تمامًا أننا على حق والفنان على خطأ. نحن جميعًا ميّالون إلى التعجل في القول: إن «الأشياء لا تبدو هكذا». ومن عادات التفكير الغريبة عندنا أن الطبيعة يجب دائمًا أن تظهر مثل الصور التي ألفناها. ومن السهل توضيح هذا الأمر باكتشاف مدهش جرى منذ مدة غير بعيدة. إن أجيالاً من الناس قد شاهدت الخيول تعدو في السباق وفي الصيد، وسرّتها اللوحات والصور الرياضية التي تُظهر الخيول وهي تشنّ الحملات، أو تعدو خلف الكلاب. وإن أحدًا لا يبدو أنه لاحظ «كيف يبدو»



13
ثيودور جيريكو
سباق خيل في إبسوم، 1821
زيت على قماش،
122.5×92 سم،
Louvre, Paris

الحصان وهو يعدو. واللوحات والصور الرياضية قد أظهرت عادة تلك الخيول ممدودة القوائم ومحلقة في الهواء ـ كما رسمها الرسام الفرنسي ثيودور جيريكو (Théodore Géricault) في القرن التاسع عشر في اللوحة الشهيرة للسباق في إبسوم (Epsom) (شكل 13). وبعد نحو خمسين عامًا، حين تحسنت الكاميرات بما يكفي لالتقاط صور للخيول المتحركة، أثبتت هذه اللقطات أن الرسامين وجمهورهم كانوا على خطأ طوال تلك الفترة. إن حصانًا راكضًا لم يتحرك قط على النحو الذي يبدو لنا «طبيعيًّا» هكذا. فحين يرفع الحصان قوائمه، يحركها بالدور للرفسة التالية (شكل 14). ولو تفكّرنا قليلاً لأدركنا أن التحرك لا يمكن أن يجري خلاف ذلك. ومع ذلك، فإن الرسامين، حين أخذوا يطبّقون هذا الاكتشاف، ورسموا الخيول المتحركة كما تتحرك بالفعل، اشتكى الجميع من مظهر الصور الخاطئ.

ولا شك في أن هذا مثال متطرف، غير أن أخطاء مماثلة ليست نادرة بأي حال من الأحوال كما قد يُظن. فنحن نميل جميعنا إلى تقبّل الأشكال، أو الألوان المتعارف عليها على أنها الوحيدة الصحيحة. والأطفال يظنّون أحيانًا أن النجوم يجب أن يكون لها شكل النجوم، مع أنها بالطبع ليست كذلك. والناس الذين يصرّون على أن السماء يجب أن تكون زرقاء، والعشب أخضر، ليسوا مختلفين عن



14
إدوارد مايبردج
حركة حصان وهو يعدو، 1872
سلسلة صور، Kingston-upon-Thames Museum

أولئك الأطفال. فهم يستاؤون إذا رأوا ألوانًا أخرى في الصورة، ولكن إذا حاولنا أن ننسى كل ما سمعناه عن العشب الأخضر، والسماء الزرقاء، ونظرنا إلى العالم كما لو أننا وصلناه توًّا من كوكب آخر للاستكشاف، وشاهدناه أول مرة، فقد نجد أن الأشياء يمكن أن تتخذ ألوانًا غير متوقعة. والرسامون يشعرون أحيانًا وكأنهم يقومون برحلة استكشاف كهذه. إنهم يرغبون في رؤية العالم رؤية جديدة، وفي إهمال كل الأفكار والانحيازات المقبولة المتعلقة باللحم الوردي، والتفاح الأصفر أو الأحمر. وليس من السهل التخلص من هذه الأفكار المكوَّنة سلفًا، إلا أن الفنانين الذين ينجحون في ذلك نجاحًا كبيرًا، ينتجون في الغالب أكثر الأعمال إثارة. وهم الذين يعلموننا كيف نرى في الطبيعة أنواعًا من الجمال لم نحلم قط بوجودها. وإذا سرنا خلفهم، وتعلّمنا منهم، ربما تصبح حتى نظرة خاطفة من النافذة إلى الخارج مغامرة تُشعرنا بالنشوة.

ليس هناك عائق أمام استمتاعنا بأعمال الفن العظيمة أكبر من عدم رغبتنا في نبذ العادات والانحيازات. فاللوحة التي تمثّل موضوعًا مألوفًا على نحو غير متوقع تُدان لأنها لا تبدو صحيحة، لا لأي سبب آخر. وكلما رأينا قصة مصوَّرة في الفن، أصبح اقتناعنا أرسخ بضرورة تصويرها على المنوال ذاته دائمًا. والمشاعر ميّالة إلى الانفعال ولا سيما عندما يتعلق الأمر بالموضوعات الخاصة بالكتاب المقدّس. ومع أننا



15

كارافاجيو

القديس متى، 1602

لوحة مذبح، زيت على قماش، 223×183 سم، أتلفت، وكانت سابقًا في Kaiser-Friedrich Museum, Berlin

16

كارافاجيو

القديس متى، 1602

لوحة مذبح، زيت على قماش، 296.5×195 سم، كنيسة سان لويجي دي فرانتشيزي، روما

نعلم أن الكتب المقدّسة لا تكشف لنا شيئًا عن هيئة يسوع، وأن الله نفسه لا يمكن أن يُتصوّر في شكل بشري، ومع علمنا بأن الفنانين في الماضي هم الذين رسموا اللوحات أولاً، اللوحات التي أصبحنا معتادين عليها، فإن بعضنا لم يزل ميّالاً إلى الاعتقاد بأن الافتراق عن هذه الأشكال التقليدية يرقى إلى مستوى التجديف على الله.

والحقيقة هي أن أولئك الفنانين الذي قرأوا الكتاب المقدس بكل صدق وانتباه هم الذين حاولوا أن يشكّلوا صوراً جديدة تمامًا عن أحداث القصة المقدسة. لقد سعوا إلى نسيان اللوحات التي شاهدوها كلها، وإلى تخيّل المسيح الطفل وهو في المذود، وقدوم الرعاة إليه للتعبّد، أو أحد صيّادي السمك وهو يستهل



تبشيره بالإنجيل. وقد حدث غير مرة أن حاول فنان عظيم أن يقرأ النص القديم قراءة جديدة كل الجدة، ومثل هذه المحاولات صدمت سواد الناس، وأغضبتهم. وثمة «فضيحة» نموذجية من هذا النوع قد انفجرت حول كارافاجيو (Caravaggio)، وهو رسام إيطالي ثوري وجريء جدًّا، عمل حوالى عام 1600. طُلب من هذا الفنان أن يرسم صورة للقديس متّى لمذبح كنيسة في روما. كان المطلوب أن يصوِّر القديس وهو يدوِّن الإنجيل، وحتى يظهر أن الأناجيل هي كلمة الله، كان ينبغي أن يُصوَّر ملاك يوحي إليه بما يكتب. وكارافاجيو الذي كان شابًا واسع الخيال، ومتصلبًا جدًّا، أجهد فكره في تصور عامل كهل فقير، جابي ضرائب بسيط، اضطر فجأة إلى الجلوس للكتابة. وهكذا رسم القديس متى (شكل 15) رجلاً أصلع الرأس، حافي القدمين، ممسكًا بارتباك مجلدًا ضخمًا، مقطبًا مهمومًا تحت وطأة الكتابة الشديدة التي لم يتعوّدها، وإلى جانبه رسم ملاكًا شابًّا يبدو وكأنه وصل توًّا من السماء، وهو يرشد يد العامل في رفق، كما يفعل معلم مع طفل صغير. ولما قدّم كارافاجيو هذه الصورة إلى الكنيسة لتوضع على المذبح، صُدم الناس مما فهموا أنه عدم احترام للقديس. لم تُقبل الصورة، فاضطر كارافاجيو إلى المحاولة مرة أخرى، وفي هذه المرة لم يغامر. التزم التزامًا صارمًا بالتصوّرات المتعارف عليها عن الملاك والقديس (شكل 16). ومع ذلك فالحصيلة جيدة جدًّا، إذ إن كارافاجيو حاول أن يجعل اللوحة ممتعة ومفعمة بالحيوية، ولكننا نشعر أنها أقل صدقًا وأمانة من اللوحة الأولى.

إن هذه القصة توضح الضرر الذي يمكن أن يحدثه أولئك الذين ينفرون من أعمال الفن وينتقدونها لأسباب غير صحيحة. والأهم من ذلك هو أنها تبيّن لنا أن ما ندعوه «أعمالاً فنية» ليس نتائج نشاطات مكتنفة بالغموض، بل أشياء تصنعها كائنات بشرية لكائنات بشرية. إن اللوحة تبدو نائية عندما نعلّقها مزجّجة ومؤطّرة على الجدار. أما في متاحفنا، فإن الأشياء المعروضة للمشاهدة ممنوع لمسها، كما ينبغي، غير أنها عُملت بالأصل لكي تُلمس، وتتداولها الأيدي، وكان الناس يتساومونها، ويتنازعون فيها، ويقلقون عليها. ولنتذكر أيضًا أن كل سمة من سماتها هي نتيجة قرار اتخذه الفنان، وأنه قد يكون أنعم النظر فيها، وغيّرها مرارًا، وأنه قد يكون تساءل: أيترك تلك الشجرة في الخلفية، أم يرسمها مرة أخرى؟ وأنه قد يكون سرّته ضربة فرشاة مواتية أسبغت لمعانًا مفاجئًا وغير متوقع على غيمة أضاءتها أشعة الشمس، وأنه قد يكون أدخل هذه الأشكال على مضض استجابة لإلحاح الشاري. إن معظم اللوحات والتماثيل المعروضة في متاحفنا ومعارضنا لم يكن القصد منها عرضها كونها فنًا. فلقد صنعت لمناسبة محددة ولغرض محدد، كانا في بال الفنان حين شرع في العمل.

من جهة أخرى، فإن الفنانين قلما يذكرون تلك الأفكار المتعلقة بالجمال والتعبير، والتي تقلقنا عادة نحن الذين لا ننتمي إلى أهل الفن. والحال لم تكن هكذا دائمًا، إنما كانت هكذا طيلة قرون ماضية، وهي كذلك الآن. وسبب ذلك جزئيًا هو أن الفنانين يتصفون بالخجل في الغالب، ويرون أن استخدام كلمات كبيرة من مثل «الجمال» أمر مربك. ولو تحدثوا عن «التعبير عن العواطف»، واستخدموا صيغًا مكررة مماثلة، لشعروا بالتعالي على الآخرين. ومثل هذه الأمور يعتبرونها من المسلّمات ويجدون مناقشتها عديمة الجدوى. هذا أحد الأسباب، وهو يبدو سببًا وجيهًا، ولكنّ هناك سببًا آخر. وأنا أعتقد أن هذه الأفكار تؤدي في هموم الفنان اليومية الفعلية دورًا أصغر مما نتوقع. فما يقلق الفنان وهو يخطط، أو يسوّد، أو يتساءل عما أنجز، أمر أصعب من أن يُعبَّر عنه بالكلمات. لعل ما يشغله هو «صحة» العمل الذي أنجزه. ونحن لا نبدأ في فهم ما يرمي إليه الفنان إلا حين نفهم ما يعنيه بكلمة «صحة» الصغيرة المتواضعة تلك.

أعتقد أننا لا نستطيع أن نفهم ذلك إذا اعتمدنا على تجربتنا الخاصة. نحن لسنا فنانين طبعًا، ولربما لم نحاول رسم صورة قط، ولعلنا لا ننوي أن نفعل ذلك أبدًا. ولكن هذا لا يعني أننا لا نواجه مشكلات تماثل المشكلات التي تلازم حياة الفنان. وأنا حريص في الواقع على أن أثبت أنه لا يوجد إنسان ليس عنده فكرة بسيطة عن مشكلة من هذا النوع مهما كانت متواضعة. فكل من حاول أن يرتّب باقة من الورد، أن يخلط الألوان وينقلها، أن يضيف شيئًا هنا وينقص شيئًا هناك، قد

اختبر هذا الإحساس الغريب بتوازن الأشكال والألوان من غير أن يعرف على وجه الدقة أي نوع من الانسجام يحاول أن ينجز. نحن نشعر فحسب أن بقعة حمراء هنا قد تجعل الكل مختلفًا، أو أن اللون الأزرق يكون على ما يرام إذا أفردناه، إلا أنه لا ينسجم مع غيره، وفجأة قد يبدو لنا أن شعبة أوراق خضراء قد تجعل وضع الباقة «صحيحًا». ونصرخ: «لا تلمسوها بعد الآن، لقد اكتملت». وأعترف أنه ليس كل واحد يُعنى بترتيب الورد، ولكن كل واحد تقريبًا عنده شيء يرغب في جعله «صحيحًا». وقد يكون ذلك مجرد العثور على حزام ينسجم مع لباس معين، أو حتى مجرد الاهتمام بالتناسب الصحيح بين الحلوى والقشطة في الصحن. وفي كل حالة من هذه الحالات، مهما كانت تافهة، قد نشعر أن زيادة في شيء أو نقصانًا في شيء يقلب التوازن، وأن هناك علاقة وحيدة هي العلاقة التي تجعل التوازن كما ينبغي أن يكون.

إن الناس الذين يهتمّون على هذا النحو بالورد، والثياب والطعام، يمكن أن ندعوهم «متأنّقين»، لأننا قد نشعر أن هذه الأشياء لا تسوّغ اهتمامًا كبيرًا. ولكن ما يمكن أن يكون عادة سيئة في الحياة اليومية، ولذلك يُكتم في الغالب ويُحجب، يصبح مفيدًا في مجال الفن. فحين يتعلق الأمر بالأشكال وتوافقها، والألوان وترتيبها، يجب على الفنان أن يكون على الدوام «متأنّقًا»، أو مفرط الاهتمام بالتفاصيل بالأحرى. ربما يرى فروقًا في الظلال والنسيج يصعب علينا ملاحظتها. إضافةً إلى ذلك، فإن مهمته أكثر تعقيدًا بما لا يقاس من المهام التي قد نواجهها في الحياة العادية. فهو لا ينبغي أن يوازن بضعة ألوان أو ظلال أو أذواق، بل أن يتلاعب بأي عدد من هذه الأشياء. فقد يكون على القماشة مئات الظلال والأشكال التي يجب أن تتوازن حتى تبدو «صحيحة». قد تبدو بقعة خضراء فجأة بالغة الصفرة لأنها قُرّبت كثيرًا إلى بقعة شديدة الزرقة ـ وقد يشعر أن كل عمله لا يصلح، وأن هناك نغمة ناشزة في اللوحة، وعليه أن يعاود رسمها من جديد. قد تسبب له هذه المشكلة عذابًا شديدًا، وقد يتفكّر فيها في ليالي السهاد، وقد يقف أمام لوحته طوال النهار محاولاً إضافة لمسة لون هنا أو هناك، ثم يزيلها ثانية، مع أنه لا أنت ولا أنا يمكن أن نلاحظ الفرق في كلا الحالين. ولكن حالما ينجح نشعر كلنا أنه قد أنجز شيئًا لا يمكن إضافة شيء إليه، شيء صحيح ـ مثال للكمال في عالمنا غير الكامل.

فلْنعتبرْ واحدة من صور العذراء الشهيرة لرفاييل (Raphael) : «العذراء في المرج» مثلاً (شكل 17). لا شك في أنها جميلة وجذابة، فالملامح مرسومة رسمًا رائعًا، وما تعبّر عنه نظرة العذراء المقدسة إلى الطفلين لا يُنسى. ولكن إذا نظرنا إلى مسوَّدات اللوحة (شكل 18)، ندرك أن هذه المسوّدات لم تكن



17

رفاييل

العذراء في المرج،
1506 _ 1505

زيت على خشب،
88×113 سم،
Kunsthistorisches Museum, Vienna

الأشياء التي تجشّم من أجلها أكثر العناء، بل كانت بالنسبة إليه مسلّمات. فما حاول بلوغه مرة بعد أخرى هو التوازن الصحيح بين الأشكال، والعلاقة السليمة التي تجعل الكل منسجمًا غايةً في الانسجام. ففي المسوَّدة السريعة التي في الزاوية اليسرى، فكّر في ترك المسيح الطفل يبتعد وهو يرفع نظره إلى أمه التي تقف خلفه، ثم جرّب أوضاعًا مختلفة لرأس الأم تجاوبًا مع حركة الطفل. وبعد ذلك قرر أن يدير الطفل، ويدعه يرفع نظره إليها. وجرب طريقة أخرى مدخلاً هذه المرة القديس الصغير يوحنا، ولكن، بدلاً من جعله ينظر إليه، جعله يلتفت إلى خارج الصورة. وأخيرًا حاول محاولة أخرى، وقد نفد صبره على ما



18
رفاييل
العذراء في المرج،
أربع دراسات،
1506 _ 1505
ورقة من دفتر مسوّدات،
حبر على ورق،
24.5×36.2 سم،
Albertina, Vienna

يظهر، فجرب وضع رأس الطفل في أوضاع عدة مختلفة. وهناك العديد من مثل هذه الأوراق في دفتر المسودات الذي تكرر فيه بحثه عن أفضل توازن بين هذه الأشكال الثلاثة. وإذا نظرنا الآن إلى اللوحة الأخيرة رأينا أنه قد صححها في نهاية الأمر. فكل شيء في اللوحة يبدو في موضعه المناسب، والوضع والتوافق اللذان حققهما رفاييل بالعمل الشاق يبدوان طبيعيين وعفويين، بحيث نكاد لا نلحظهما. وهذا التوافق بالذات هو الذي يجعل جمال العذراء أبهى، وعذوبة الطفلين أعذب.

إنه لشيء ساحر أن نراقب الفنان وهو يجاهد هكذا كي ينجز التوازن الصحيح، ولكن لو سألناه لماذا فعل هذا أو غيّر ذاك، لربما عجز عن الإجابة. فهو لا يعمل وفق قواعد ثابتة، بل يتحسس طريقه لا غير. صحيح أن بعض الفنانين أو النقاد قد حاولوا في مراحل معينة أن يصوغوا قوانين للفن، ولكن تبيّن دائمًا أن الفنانين استطاعوا أن يخرقوها وينجزوا مع ذلك نوعًا جديدًا من التوافق لم يخطر على بال أحد من قبل. ولما أوضح الرسام الإنكليزي العظيم سير جوشوا رينولدز (Sir Joshua Reynolds) للطلاب في الأكاديمية الملكية أن اللون الأزرق يجب أن لا يوضع في مقدمة اللوحات، بل يجب تخصيصه للخلفيات البعيدة، للتلال المتلاشية في الأفق، رغب منافسه غينزبورو (Gainsborough) ـ كما يُروى ـ في أن يبرهن على أن مثل هذه القواعد الأكاديمية أو النظرية، هي عادة ضرب من الهراء، فرسم لوحة «الولد الأزرق» المعروفة التي يقف فيها الولد في زيّه الأزرق في مركز مقدمة اللوحة منتصرًا إزاء لون الخلفية البني الدافئ.

والحق هو أنه من المستحيل وضع قواعد من هذا النوع، لأننا لا نستطيع أن نعرف مقدّمًا التأثير الذي قد يرغب الفنان في تحقيقه. فقد يطيب له أن يحدث وهجًا، نغمة ناشزة، إذا ما شعر بأن ذلك سيكون صحيحًا. وبما أنه لا توجد قواعد

تخبرنا متى يكون التمثال صحيحًا أو اللوحة صحيحة، فمن المستحيل عادة أن نعبّر بالكلمات عما يجعلنا نشعر بأن الواحد منهما عمل فني عظيم. ولكن ذلك لا يعني أن عملاً يماثل في جودته عملاً آخر، أو أننا لا نستطيع مناقشة قضايا الذوق. وما تفعله هذه المناقشات هو أنها تجعلنا ننظر إلى اللوحات، وكلما أمعنا النظر إليها، لاحظنا مزيدًا من النقاط التي فاتتنا ملاحظتها قبلاً، ثم نبدأ في تطوير إحساس بالتوافق الذي حاول كل جيل أن يحققه. وكلما قوي إحساسنا بالتوافقات هذه، قوي استمتاعنا بها، وهذا على الرغم من كل شيء هو الأمر المهم. إن القول القديم عن استحالة مناقشة قضايا الذوق قد يكون صحيحًا تمامًا، إلا أن ذلك ينبغي أن لا يخفي حقيقة تطور الذوق. وهذا أيضًا أمر يتعلق بالتجربة العامة التي يمكن أن يختبرها كل واحد في مجال متواضع. فالذين لم يتعوّدوا شرب الشاي قد يتماثل مذاق أنواعه عندهم. ولكن إذا كان لديهم وقت الفراغ، والإرادة، والفرصة لاختبار الفروق الممكنة، قد يتحوّلون إلى «خبراء في التذوق» يستطيعون تعرّف نوع المزيج المفضل على وجه الدقة، ومن المؤكد أن تزيد معرفتُهم المتزايدة تلذّذَهم بالأصناف الممتازة.

لا شك في أن الذوق في الفن أكثر تعقيدًا بما لا يقاس من الذوق في الطعام والشراب. فالأمر لا يقتصر على اكتشاف مختلف النكهات الصعبة التحديد، بل هو أمر أكثر خطورة، وأكثر أهمية. فعلى الرغم من كل شيء، إن كبار الفنانين قد أعطوا كل ما عندهم في هذه الأعمال، وكابدوا من أجلها، وأراقوا دمهم عليها، وأقل حقوقهم علينا هو أن نحاول فهم ما أرادوا القيام به.

إن تعلّم الفن لا ينقضي، فهناك أشياء جديدة دومًا على المرء أن يكتشفها. وأعمال الفن العظيمة تبدو مختلفة في كل مرة نقف أمامها، تبدو غير قابلة للنضوب، ولا يمكن التنبؤ بها شأن البشر في الواقع. إنها عالم مثير للمشاعر له قوانينه الخاصة، ومغامراته الخاصة. لا أحد ينبغي أن يظن أنه يعرف كل شيء عنه، إذ لا أحد يعرف. وربما لا شيء أكثر أهمية من التأكيد أنه حتى نستمتع بهذه الأعمال يجب أن يكون لنا عقل جديد، عقل مستعد لالتقاط كل إشارة، وللاستجابة لكل توافق مستتر، وألا يكون هذا العقل مزدحمًا بالألفاظ الطنانة الطويلة، والعبارات الجاهزة. إن عدم معرفة الفن خير من نصف المعرفة المؤدية إلى الادعاء. والخطر محدق بالفعل. فعلى سبيل المثال، قد يأخذ بعضهم النقاط البسيطة التي تناولتها في هذا الفصل، ويفهمون أن أعمالاً فنية عظيمة لا تتصف بأي من الصفتين الواضحتين، جمال التعبير أو التخطيط الصحيح، ولكنهم يصبحون مزهوين بما يعرفون، بحيث يدّعون أنهم لا تعجبهم إلا تلك الأعمال التي ليست جميلة ولا صحيحة الرسم. ويستحوذ عليهم خوف من أن يُعدّوا غير مثقفين إذا أفصحوا عن إعجابهم بعمل يبدو ممتعًا، أو محركًا للمشاعر على نحو بيّن. ثم ينتهي بهم الأمر

إلى التحوّل إلى أدعياء يفقدون التمتع الصادق بالفن، ويعتبرون كل ما يجدونه منفّرًا بعض الشيء «مثيرًا للاهتمام». وأنا لا أحب أن أتحمّل مسؤولية أي سوء فهم مماثل، وأفضّل ألا أُفهم مطلقًا على أن أُفهم على هذا النحو غير النقدي.

سوف أناقش في الفصول التالية تاريخ الفن، أي تاريخ العمارة، والرسم، والنحت. وأعتقد أن معرفة شيء عن هذا التاريخ تساعدنا على فهم ما دعا الفنانين إلى أن يعملوا على نحو معين، وأن يرموا إلى تأثيرات معينة. وتساعدنا هذه المعرفة أكثر ما تساعدنا على شحذ نظرنا إلى خصائص معينة في الأعمال الفنية، وبالتالي تنمية حساسيتنا حيال الفروق الدقيقة. ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة للاستمتاع بها بحسب استحقاقها. ولكن ذلك لا يخلو من مخاطر. ففي بعض الأحيان يرى المرء أناسًا يتمشون في صالة عرض والقائمة في اليد، وكلما وقفوا أمام صورة يبحثون في لهفة عن رقمها. يمكننا أن نراقبهم وهم يتصفحون كتبهم، وحالما يجدون العنوان أو الاسم يتابعون سيرهم. كان يمكنهم أن يبقوا في البيت أيضًا، لأنهم لم ينظروا إلى لوحة إلا في الندرة. لقد تفحصوا القائمة ليس إلا. وهذا نوع من الدورات الذهنية القصيرة التي لا علاقة لها بالتمتع بالفن.

الذين علموا شيئًا عن تاريخ الفن معرّضون لخطر الوقوع في شرك مماثل. فحين يشاهدون عملاً فنيًا لا يتوقفون للنظر إليه، بل يبحثون في الذاكرة عن نعت ملائم. وربما سمعوا بأن رمبرنت مشهور بما يسمى في اللغة الإيطالية Chiaroscuro ـ المصطلح الفني الإيطالي للضوء والظل ـ لذلك يهزّون رؤوسهم على طريقة الحكماء عندما يشاهدون إحدى لوحاته ويغمغمون: «يا للتظليل الرائع!»، ثم ينتقلون إلى لوحة أخرى. وأودّ أن أكون صريحًا كل الصراحة بشأن خطر نصف المعرفة، وخطر الادعاء، لأننا جميعًا عرضة للاستسلام لمثل هذه الإغراءات، ويمكن لكتاب كهذا أن ينمّيها. فما أبتغيه هو أن أساعد على فتح العيون لا على إطلاق الألسنة. إن الحديث الحاذق عن الفن ليس بالأمر البالغ الصعوبة، لأن الكلمات التي يستخدمها النقاد قد استعملت في سياقات شتى عديدة، بحيث فقدت دقتها. وأما النظر إلى لوحة نظرةً جديدة والمجازفة في رحلة استكشاف فيها، فهما مهمة أصعب، بيد أنها مجْزِية أكثر بكثير أيضًا. ولا أحد يعلم ما يمكن أن يرجع به المرء إلى البيت من هذه الرحلة.

الفصل الأول

بدايات غريبة

البدائيون وشعوب ما قبل التاريخ، أميركا القديمة

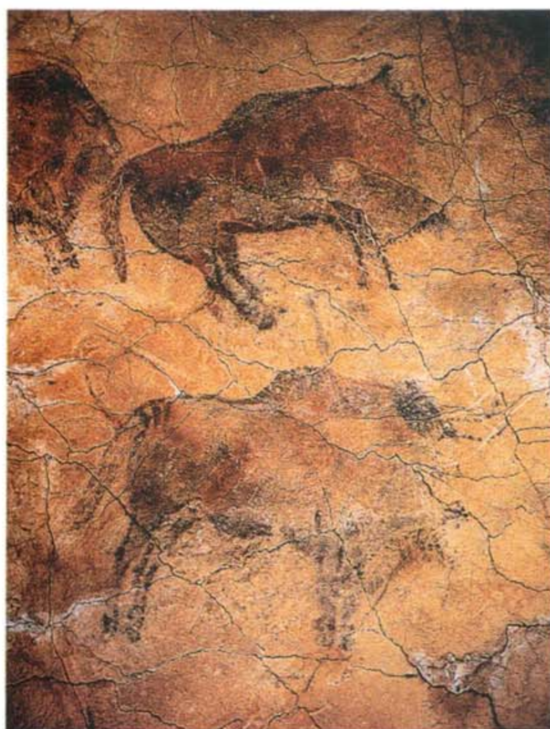
لا نعرف كيف بدأ الفن مثلما لا نعرف كيف نشأت اللغة. وإذا اعتبرنا أن الفن يعني نشاطات من مثل بناء المعابد والمنازل، وصنع الصور والتماثيل، أو نسج الزخارف، فلا يوجد شعب في العالم كله بلا فن. ومن جهة أخرى، إذا عنينا بالفن نوعًا من الترف الجميل، أو شيئًا نستمتع به في المتاحف والمعارض، أو شيئًا خاصًا يستعمَل زخرفةً نفيسةً في أفضل الغرف، فعلينا أن ندرك أن هذا الاستخدام للكلمة هو تطور حديث جدًا، وأن كثيرًا من كبار البنائين، أو الرسامين، أو النحاتين في الماضي لم يحلموا به مطلقًا. ونستطيع أن نفهم هذا الفرق على أفضل وجه إذا فكرنا في فن العمارة. كلنا نعلم أنه توجد أبنية جميلة، وأن بعضها أعمال فنية حقيقية، ولكننا لا نجد بناء في العالم لم يشيّد من أجل غرض محدد إلا نادرًا. والذين يستخدمون هذه المباني أماكنَ للعبادة أو الترفيه أو السكن، يتخذون للحكم عليها معايير المنفعة في المقام الأول. وبصرف النظر عن هذا، قد يعجبهم أو لا يعجبهم التصميم أو نسَب هيكل البناء، ويقدّرون حق التقدير مساعي المهندس المعماري الجيد من أجل جعله عمليًا، بل «صحيحًا». وفي الماضي كثيرًا ما كانت المواقف من اللوحات والتماثيل مماثلة. لم يكن يُفكَّر فيها على أنها مجرّد أعمال فنية، بل على أنها أشياء ذات وظيفة محددة. والحكَم الذي لم يعرف المتطلبات التي بُنيت من أجلها المنازل كان يستحق الشفقة. وبالمثل، من غير المرجح أن نفهم فن الماضي إذا جهلنا تمامًا الأهداف التي توجّب عليه أن يخدمها. وكلما أوغلنا في التاريخ، وجدنا الأهداف التي كان يفترض أن يخدمها الفن أكثر تحديدًا، ولكن أكثر غرابة أيضًا. وهذا ينطبق علينا إذا غادرنا مدننا وذهبنا إلى الفلاحين، أو غادرنا بلداننا المتحضرة وسافرنا إلى الشعوب التي ما زالت طريقة حياتها تشبه ظروف حياة أسلافنا القدماء. وندعو تلك الشعوب «بدائية» لا لأنها أبسط منا ـ كثيرًا ما تكون عمليات تفكيرها أعقد من عمليات تفكيرنا ـ بل لأنها أدنى إلى الحالة التي نشأ منها البشر جميعًا ذات يوم. وبقدر ما يتعلق الأمر بالمنفعة، فإن هؤلاء البدائيين لا يفرّقون بين البناء وصنع الصور. إن أكواخهم تقيهم من المطر، والريح، وأشعة الشمس، والأرواح التي تُحدث كل ذلك، أما الصور فهي تُصنع لتحميهم من القوى التي هي في نظرهم حقيقية شأن قوى الطبيعة، وبكلمات أخرى، فإن الصور والتماثيل تُستخدم لكي تعمل السحر.

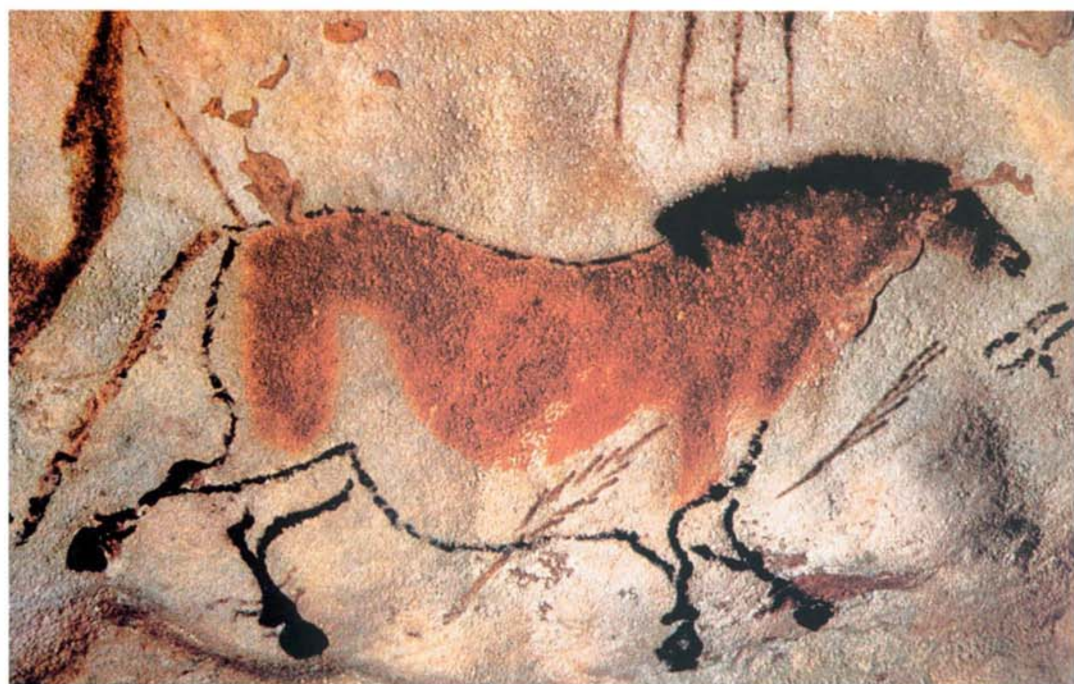
لا يمكننا أن نفهم هذه البدايات الغريبة ما لم نحاول اكتناه تفكير الأقوام البدائية، واكتشاف التجربة التي جعلتهم يعتقدون أن الصور ليست شيئًا جميلاً للنظر إليه، بل شيئًا قويًّا للاستخدام. واسترجاع هذا الشعور ليس بالأمر الصعب في اعتقادي، فكل ما يلزمنا هو أن نكون صادقين مع أنفسنا كل الصدق، وأن نعرف أيضًا إن كنا نحتفظ بشيء من «الإنسان البدائي» في أعماقنا أم لا. فلنبدأ بأنفسنا بدلاً من البدء بالعصر الجليدي. افترضْ أننا أخذنا صورة بطلنا المفضل من صحيفة اليوم، هل يطيب لنا أن نتناول إبرة، ونثقب العينين؟ لا أظن ذلك. ومع أنني أعلم جيدًا وأنا صاحٍ بأن ما أفعله بالصورة لا يهمّ صديقي أو بطلي، إلا أنني أنفر من إلحاق الأذى بها. ثمة شعور غير معقول باقٍ في مكان ما بأن ما يقع للصورة يقع للشخص الذي تمثّله. وعلى هذا، فإذا كنتَ محقًّا في ما تقدم، وإذا كانت هذه الفكرة الغريبة غير المعقولة قد بقيت حية حتى عصر الذرة، فلا غرابة أن توجد مثل هذه الأفكار بين ما يُسمّى الشعوب البدائية في كل مكان تقريبًا. ففي أنحاء العالم كافة، حاول العرّافون أو المشعوذون عمل السحر بمثل هذه الطريقة ـ لقد صنعوا صورًا صغيرة للعدوّ، ثم ثقبوا قلب الدمية البائسة، أو أحرقوها، وترجّوا أن يتألم عدوهم. وحتى التمثال الذي نحرقه نحن في بريطانيا في يوم غاي فوكس (Guy Fawkes) هو من بقايا تلك الخرافة. والبدائيون أكثر غموضًا أحيانًا في ما يتعلق بالفارق بين الواقع والصورة. حدث مرة أن رسم فنان أوروبي قطيعًا في قرية أفريقية، فحزن السكان وسألوه: «إذا أخذته معك فبأي شيء نعيش؟»

19
ثور،
15000 ـ 10000 ق.م.
كهف ألتاميرا، إسبانيا

20
حصان،
15000 ـ 10000 ق.م.
كهف لاسكو، فرنسا

إن هذه الأفكار كلها مهمة لأنها قد تسعفنا في فهم أقدم الصور التي انحدرت إلينا من الماضي، الصور القديمة قدم أي أثر للمهارة البشرية. ومع ذلك، حين اكتُشفت أول مرة على جدران الكهوف، والصخور في إسبانيا (شكل 19)، وفي جنوبي فرنسا (شكل 20) في القرن التاسع عشر، رفض علماء الآثار في البداية أن يصدقوا بأن مثل هذه الصور المماثلة للحياة قد رسمها الإنسان في العصر الجليدي. ولكن اكتشاف الأدوات البسيطة المصنوعة من الحجر والعظم في هاتين المنطقتين أكّد شيئًا فشيئًا أن تلك الصور للثور والماموث والرنّة قد خربشها أو رسمها بالفعل صيادون، لذلك كانوا يعرفون تلك الحيوانات حق المعرفة.وإنها لتجربة غريبة أن ينزل المرء إلى أسفل تلك الكهوف، ويجتاز أحيانًا ممرات واطئة وضيقة موغلاً في عتمة جوف الجبل، وفجأة يرى مصباح الدليل يضيء صورة الثور. ويتضح للنازل شيء، وهو أن أحدًا لا يمكن أن يكون قد زحف إلى جوف الأرض المرعب ابتغاء تزيين هذا المكان المتعذر بلوغه. إضافة إلى ذلك، فإن بعض تلك الصور موزعة توزيعًا واضحًا على السقوف والجدران، في حين أن بعضها الآخر (شكل 21) قد خُربش أو رُسم بعضه فوق بعض من غير أي نظام ظاهر. وأرجحُ تفسيرٍ لهذه







21
كهف في لاسكو، فرنسا،
نحو 15000 ـ 10000 ق.م.

المكتشفات هو أنها أقدم آثار ذلك الاعتقاد العام بقوة الصور، وبكلمات أخرى، فإن الصيادين البدائيين اعتقدوا أنهم لو صنعوا صورة للفريسة ـ ولعلهم كانوا يضربونها بالرماح والفؤوس الحجرية ـ لاستسلمت الحيوانات الحقيقية لهم.

وبالطبع، فإن هذا تخمين، ولكنه تخمين يدعمه استخدام الفن عند الشعوب البدائية في وقتنا الحاضر، والتي لا تزال محافظة على العادات القديمة. صحيح أننا لا نجد الآن، في حدود ما أعلم، من يحاول أن يعمل هذا النوع من السحر، إلا أن معظم الفن عند هذه الشعوب وثيق الارتباط بأفكار مشابهة عن قوة الصور. فما زال هناك شعوب لا تستخدم إلا الأدوات الحجرية، وتخربش صور حيوانات على الصخور لأغراض السحر. وهناك قبائل ترتدي في احتفالاتها المنتظمة ما يظهرها كالحيوانات، وتتحرك كالحيوانات في رقصاتها المهيبة. وهي تعتقد أن ما تقوم به يقوّيها على الفريسة على نحو ما. كما أنها تؤمن أيضًا أن حيوانات معينة ترتبط بها ارتباطًا توضحه حكاية من حكايات الجن، فنجد قبيلة تدعى قبيلة الذئب، أو قبيلة الغراب، أو قبيلة الضفدع. وهذا يبدو غريبًا كل الغرابة، ولكن يجب أن لا ننسى أن هذه الأفكار ليست بعيدة من عصرنا كما قد نظن. فالرومان كانوا يعتقدون أن مؤسس عاصمتهم رومولوس (Romulus) وشقيقه ريموس (Remus) قد أرضعتهما ذئبة، وكان لديهم صورة الذئبة مصنوعة من البرونز في هيكل جوبيتر المقدس في روما. وقد حافظوا حتى وقت قريب على ذئبة حية في قفص قرب درج ذلك الهيكل.

ومع أن البريطانيين لا يحتفظون بأي أسود حية في ساحة ترافلغار (Trafalgar)، فإن الأسد البريطاني لم يزل يحيا حياة نشطة في الكاريكاتور السياسي. وبالطبع هناك فرق كبير بين هذا النوع من الرمزية المتعلقة بالأنساب أو الكاريكاتورية والجديّة الشديدة التي ينظر بها رجال القبائل إلى الطوطم، كما يسمّون أقرباءهم الحيوانات، إذ يبدو أنهم يعيشون أحيانًا في عالم من عوالم الأحلام يمكن أن يكونوا فيه بشرًا وحيوانات في آن واحد. وتقيم قبائل عديدة احتفالات خاصة يلبس فيها أفرادها أقنعة لها ملامح تلك الحيوانات، وحين يلبسونها يتراءى لهم أنهم يتحوّلون من حال إلى أخرى، أي يصبحون غربانًا أو دببة. وهم في ذلك أشبه بالأطفال الذين يلعبون لعبة القراصنة أو المخْبرين حتى يلتبس عليهم أين ينتهي اللعب، وأين يبدأ الواقع. ولكن الأطفال يحيط بهم دائمًا عالم الكبار، الناس الذين يقولون لهم: «كفّوا عن الضجيج»، أو «حان وقت النوم»، أما الإنسان البدائي فليس عنده مثل هذا العالم الآخر الذي يمكن أن يفسد الوهم، لأن أفراد القبيلة كلهم يشاركون في الطقوس والرقصات الاحتفالية، وألعاب التظاهر العجيبة. لقد تعلموا جميعهم دلالة كل ذلك من أجيال سابقة، واستغرقوا فيها بحيث يتعذّر عليهم الخروج منها، ورؤية سلوكهم رؤية انتقادية. ونحن جميعنا لدينا معتقدات نسلّم بها تسليم «البدائيين» بمعتقداتهم، نسلّم بها عادة بحيث إننا لا ندركها إلى أن نلتقي من يخضعها للتساؤل.

إن ما تقدّم قد يبدو لا علاقة له بالفن، ولكن هذه الظروف تؤثّر في الفن من نواحٍ عديدة في حقيقة الأمر. فكثير من أعمال الفنانين يُقصد منها أن تؤدي دورًا في هذه الطقوس الغريبة، وما يهمّ إذًا ليس ما يتصف به التمثال، أو الصورة، من جمال متفق مع مقاييسنا، بل «مفعول» الواحد منهما، أي قدرته على أداء السحر المطلوب. علاوة على ذلك، فإن الفنانين يعملون من أجل أبناء قبيلتهم الذين يعرفون على وجه الدقة ما دلالة كل شكل وكل لون. ولا يُتوقَّع منهم أن يغيِّروا هذه الأشياء، بل أن يستخدموا فحسب كل مهارتهم ومعرفتهم في تنفيذ عملهم.

تعفينا التماثلات مرة أخرى من الذهاب بعيدًا في التفكير. إن مغزى العلم الوطني ليس في كونه قطعة قماش جميلة التلوين، ويمكن لأي صانع أن يغيّرها على هواه، ومغزى خاتم الخطبة ليس في كونه حلْية يمكن لبسها وتبديلها حسبما نراه مناسبًا. ومع ذلك، حتى طقوسنا وعاداتنا يبقى فيها عنصر اختيار، وفرصة للذوق والمهارة. لنفكّر في شجرة الميلاد، إن هيئتها العامة قد شكّلتها الأعراف، فلكل أسرة في الواقع تقاليدها وميولها التي لا تبدو من دونها الشجرة على ما يرام. ومع ذلك، حين تحين لحظة تزيين الشجرة تبقى أشياء كثيرة ينبغي حسمها. هل ينبغي وضع شمعة على هذا الغصن؟ هل يوجد شرائط زينة كافية في الأعلى؟ هل تبدو هذه النجمة ثقيلة، أو هذا الجانب محمَّلاً بما لا يحتمل؟ وربما يبدو هذا العمل كله غريبًا بعض الشيء في عين إنسان غريب. فقد يرى أن الأشجار تكون أجمل من غير شرائط زينة. أما نحن الذين نعرف الدلالة، فإن تزيين الشجرة وفق فكرتنا يكتسب أهمية كبيرة.



22
عارضة فوق باب بيت أحد زعماء الماوري، أوائل القرن 19
خشب محفور، 32×82 سم، Museum of Mankind, London

إن الفن البدائي يتخذ مثل هذه الخطة الراسخة، ومع ذلك يترك مجالاً للفنان ليُظهر مزاجه. والبراعة التقنية التي يتصف بها بعض حرفيي القبائل مدهشة بالفعل. وعند الحديث عن الفن البدائي، يجب أن لا ننسى أبدًا أن الكلمة لا تعني أن الفنانين ليس عندهم إلا معرفة بدائية بالحرفة. لقد طوّرت قبائل نائية عديدة مهارة مدهشة حقًا في الحفر، وصنع السلال، وإعداد الجلود، وحتى في صنع المعادن. وإذا علمنا الأدوات البسيطة التي صُنعت بها هذه الأعمال، لا يسعنا إلا أن نعجب من الصبر، واللمسة الواثقة اللذين اكتسبهما هؤلاء الحرفيون البدائيون طيلة قرون من التخصص. فعلى سبيل المثال، تعلّم الماوريون (Maoris) في نيوزيلندا اجتراح أعاجيب فعلية في حفر الخشب (شكل 22). وبالطبع، فإن صعوبة صنع شيء لا تثبت بالضرورة أنه عمل فني. ولو كان الأمر كذلك لشغل صانعو نماذج للسفن في أوعية زجاجية مكانة بين كبار الفنانين. ولكن هذا الدليل على مهارة صُنّاع القبيلة يجب أن ينبهنا إلى خطر الاعتقاد بأن عملهم يبدو غريبًا لأنهم لا يستطيعون أن يصنعوا أفضل من ذلك. فهم لا يختلفون عنا في معيار حرفيّتهم فحسب، بل في أفكارهم أيضًا. ومن المهم أن ندرك ذلك منذ البداية، لأن قصة الفن كلها ليست قصة التقدم في الكفاءة التقنية، بل قصة تغيّر الأفكار والحاجات. وهناك أدلة متزايدة على أن فناني القبائل يستطيعون في ظروف معينة أن يبدعوا عملاً تتصف معالجته للطبيعة بالكمال الذي يتصف به أبرع أعمال الفنان الغربي. إن عددًا من الرؤوس البرونزية قد اكتشف منذ عقود عدة في نيجيريا، وهذي الرؤوس هي من أكثر الأشباه التي يمكن تخيّلها إقناعًا (شكل 23). وهي تبدو أنها قد صُنعت منذ قرون عديدة، وليس هناك من دليل على أن فناني البلد قد تعلموا مهارتهم من أي واحد من الخارج.

إذًا لماذا يبدو كثير من الفن القبليّ بعيدًا منا كل البعد؟ علينا مرة أخرى أن نعود إلى أنفسنا، وإلى التجارب التي يمكننا أن نقوم بها جميعًا. لنأخذْ قطعة من الورق،



23
رأس زنجي، ربما يمثل حاكمًا (Oni)، من آيفي، نيجيريا، القرنان 12 ـ 14
برونز، الارتفاع 36 سم،
Museum of Mankind, London



24
أورو، إله الحرب، من تاهيتي، القرن 18
خشب مغطى بالألياف المجدولة، الطول 66 سم،
Museum of Mankind, London

ونرسم عليها وجهًا على عجل، أي دائرة للرأس، وجرة قلم للأنف، وأخرى للفم. ثم لننظر إلى الوجه الذي ليس له عينان. هل يظهر حزينًا حزنًا لا يطاق؟ الكائن المسكين لا يستطيع أن يرى، وعلينا أن «نمنحه عينين». ولكم يرتاح عندما نجعل له نقطتين، ويتمكن أخيرًا من النظر إلينا! نحن نعتبر هذا العمل كله ضربًا من الفكاهة، أما الفنان المحليّ فلا يعتبره كذلك. إن عمودًا خشبيًّا منحه وجهًا بسيطًا يبدو له أنه تحوّل من حال إلى أخرى. ويفهم الانطباع الذي يتركه في الذهن على أنه علامة على قوته السحرية. ولا حاجة إلى جعله أكثر مماثلة للحياة، إذا كان له عينان يرى بهما. إن أهل بولينيزيا ماهرون في الحفر على الخشب. ولما صنعوا شيئًا يمثّل «إله الحرب» البولينيزي الذي يسمونه أورو (Oro) (شكل 24)، وجدوا أن تصويره على شاكلة إنسان أمر غير مهمّ. فكل ما نراه قطعة من الخشب مغطاة بألياف محبوكة. ولا تُظهر هذه الحبكة إلا عينيه وساعديه على وجه التقريب، ولكن حالما نلاحظها يكون ذلك كافيًا لإسباغ مظهر القوة الغامضة على العمود. نحن لم ندخل عالم الفن تمامًا، غير أن تجربة رسْمِنا شكلَ وجهٍ قد تُعلِّمنا شيئًا آخر. فلْنغيّرْ شكل العينين من نقطتين إلى خطين متقاطعين، أو إلى أي شيء لا يكون بعيد الشبه بالعيون الحقيقية. ولْنجعل الأنف دائرة، والفم لِفافة. وهذا لن يكون له أهمية كبيرة، طالما أن مواضعها النسبية هي نفسها تقريبًا. والراجح هو أن هذا الاكتشاف كان يعني أشياء كثيرة للفنان المحلي. لقد علّمه أن يصنع الصور أو الوجوه من تلك الأشكال التي تعجبه وتلائم حرفته أكثر من غيرها. ولعل النتيجة لم تكن مماثلة للحياة، إلا أنها حفظت نوعًا من الوحدة والتوافق للنموذج، وهذا هو على الأرجح ما افتقر إليه شكل الوجه الذي رسمناه. لننظر إلى قناع من غينيا الجديدة (شكل 25). قد لا يكون هذا القناع جميلاً، ولكنه لم يقصد منه أن يكون كذلك ـ لقد صُنع من أجل احتفال يتخذ فيه شبان القرية زي الأشباح، ويخيفون النساء والأطفال. ولكن مهما يبدو لنا هذا «الشبح»



25

قناع خاص بالطقوس
من منطقة خليج بابوا،
غينيا الجديدة، نحو 1880

خشب ولحاء وألياف،
الارتفاع 152.4 سم،
Museum of Mankind,
London



غريبًا ومنفّرًا، فإن الطريقة التي صنع بها الفنان هذا الوجه من أشكال هندسية فيها شيء مرضٍ.

وطوّر الفنان البدائي في بعض أنحاء من العالم أساليب متقنة بغية تمثيل شخوص الأساطير وطواطمها تمثيلاً تزيينيًا. فعلى سبيل المثال، يجمع الفنانون في أميركا الشمالية بين الملاحظة الدقيقة للأشكال الطبيعية، وهذا الإغفال لما ندعوه المظهر الحقيقي للأشياء. فلأنهم صيادون، فإنهم يعرفون الشكل الصحيح لمنقار النسر، أو أذني القندس أفضل من أي واحد منا، ولكنهم يعتبرون أن سمة واحدة مثل هذه كافية تمامًا. فالقناع الذي له منقار نسر فحسب هو نسر. الشكل 26 هو نموذج لمنزل زعيم قبيلة الهايدا (Haida) في الغرب الشمالي مع ما يسمّى الأعمدة الطوطمية الثلاثة في مقدمته. قد لا نرى إلا خليطًا من الأقنعة البشعة غير أن هذه الأعمدة توضح لابن القبيلة خرافة قديمة من خرافاتها. ولعل الخرافة تدهشنا غرابتها وعدم تماسكها بقدر ما يدهشنا تصويرها تقريبًا، ولكن ينبغي أن لا نندهش بعد الآن من اختلاف أفكارنا عن أفكار البدائيين.

26

مجسم لمنزل زعيم الهايدا في القرن 19، هنود الساحل الغربي الشمالي

American Museum of Natural History, New York

والحكاية هي:

في سالف الزمان، كان في مدينة غويس كون (Gwais Kun) شاب تعوّد التكاسل، فلا يبارح سريره طيلة النهار، علّقت حماته على ذلك، فشعر بالخجل، وغادر البيت. عزم على قتل الوحش الذي كان يعيش في بحيرة، ويغتذي بالبشر والحيتان. ساعده طائر جنيّ على نصب شرك من جذع شجرة، وتعليق طفلين فوقه طُعْمًا للوحش. وقع الوحش في الشرك فلبس الشاب جلده، وأخذ يصيد السمك الذي كان يلقيه بانتظام على عتبة باب حماته المنتقدة. أرضت غرورها هذه الهدايا غير المتوقعة، بحيث ظنت أنها ساحرة قوية. ولما خلصها الشاب من أوهامها أخيرًا، شعرت بالخجل، ثم ماتت.

إن المشاركين في هذه القصة مصوَّرون جميعهم على العمود الأوسط. فالقناع الذي تحت المدخل هو أحد الحيتان التي كان يأكلها الوحش، والقناع الكبير الذي فوق المدخل هو الوحش، وفي أعلاه هيئة الحماة السيئة الطالع. والقناع الذي له منقار فوقها هو الطائر الذي ساعد البطل، والبطل نفسه يُرَى وهو لابس جلد الوحش في موضع أعلى مع السمك الذي اصطاده. أما الشكلان البشريان في نهاية العمود فهما الطفلان اللذان جعلهما البطل طعمًا.

من المغري أن نعتبر مثل هذا العمل نتاج نزوة غريبة، أما بالنسبة إلى أولئك الذين عملوا مثل هذه الأشياء، فهو عمل جليل ومقدس. لقد استغرق أعوامًا حفر هذه الأعمدة الضخمة بالأدوات المتيسرة آنذاك، وأحيانًا كان رجال القرية كلهم يساهمون في إنجاز المهمة. كان ذلك العمل يهدف إلى إبراز منزل الزعيم القوي وتفخيمه.



27
رأس إله الموت
عند شعب المايا،
من مذبح حجري عثر عليه
في كوبان، هندوراس،
حوالي 500 ـ 600،
104×37 سم،
Museum of Mankind,
London

28
قناع للرقص من ألاسكا،
نحو 1880
خشب مطلي،
25.5×37 سم،
Museum für
Völkerkunde,
Staatliche Museen,
Berlin

ومن غير توضيح، من الصعب أن نفهم هذه المنحوتات التي بذل من أجلها هذا القدر من الحب والعمل. وعلى هذا المنوال كانت أعمال الفن البدائية تُنجز مرة بعد أخرى. قد يبدو قناع كالذي في شكل 28 ظريفًا، إلا أنه ليس مضحكًا بأي حال من الأحوال. فهو يمثّل عفريتًا جبليًّا مفترسًا للبشر ملطخ الفم بالدم. ولكن مع أننا قد نخفق في فهمه، فمن الممكن أن نعجب بالدقة التي حُولّت بها أشكال الطبيعة إلى شكل متناسق. وثمة أعمال عظيمة كثيرة من هذا النوع يرجع تاريخها إلى بدايات الفن الغريبة التي ربما ضاع تفسيرها الدقيق إلى الأبد، ولكن نستطيع أن نعجب بها حتى الآن. إن كل ما بقي لنا من الحضارات العظيمة في أميركا القديمة هو «الفن» الذي أنجزته. ولقد وضعت الكلمة بين علامتي اقتباس لا لأن هذه الأبنية والصور الغامضة تفتقر إلى الجمال ـ بعضها ساحر بالفعل ـ بل لأن علينا أن لا نقاربها وفي اعتقادنا أنها قد أُنجزت من أجل المتعة أو «الزينة». إن رأس الموت المرعب المنحوت على مذبح في آثار كوبان في هندوراس المعاصرة (شكل 27) يذكرنا بالقرابين الإنسانية المخيفة التي كانت تتطلبها ديانات تلك الشعوب. ومهما كانت المعرفة قليلة عن المعنى الدقيق الذي تتضمنه هذه القطع المنحوتة، فإن الجهد المثير للعلماء الذين اكتشفوا هذه الأعمال، وحاولوا اكتناه أسرارها، قد علمنا مقارنتها مع غيرها من أعمال الثقافات البدائية. وبالطبع، فإن تلك الشعوب لم تكن بدائية بالمعنى العادي للكلمة. فحين وصل الفاتحون الإسبان والبرتغاليون في القرن السادس عشر، كان الأزتك (Aztecs) في المكسيك، والإنكا (Incas) في بيرو، يبسطان سيطرتهما على إمبراطوريتين قويتين. ونحن نعلم أيضًا أن شعب المايا (Mayas) في أميركا الوسطى قد بنى في قرون سابقة مدنًا كبيرة، وطوّر نظامًا للكتابة، ونظامًا للتقويم، لا يمكن اعتبارهما بدائيين. كان الأميركيون قبل قدوم الأوروبيين قادرين مثل سكان نيجيريا على تصوير الوجه الإنساني على نحو مماثل للواقع. وكان سكان بيرو القدماء يحلو لهم أن يصنعوا بعض الأواني على شكل رؤوس بشرية مماثلة







29

وعاء على هيئة إنسان أعور،
وُجد في وادي شيكانا، بيرو،
نحو 250 ـ 550

صلصال، الارتفاع 29 سم،
The Art Institute of Chicago

30

تلالوك، إله المطر الأزتيكي،
القرنان 14 ـ 15

حجر، الارتفاع 40 سم،
Museum für Völkerkunde,
Staatliche Museen, Berlin

للواقع مماثلةً مدهشةً (شكل 29). وإذا كان معظم أعمال هذه الحضارات يبدو بعيدًا منا، وغير عادي، فإن السبب يكمن في الأفكار التي يراد أن ينقلها.

يمثّل الشكل 30 تمثالاً من المكسيك يُعتقد أن تاريخه يعود إلى المرحلة الأزتيكية، الأخيرة قبل الفتح. ويرى العلماء أنه يمثّل إله المطر، تلالوك (Tlaloc). ففي تلك المناطق المدارية يكون المطر في أغلب الأحوال مسألة حياة أو موت بالنسبة إلى السكان، فانحباس المطر قد يقضي على محاصيلهم، وقد يواجهون خطر المجاعة. فلا عجب أن يتصوروا إله المطر والرعد شيطانًا مرعبًا وجبارًا. وتخيّل لهم أنّ البرق في السماء مثل أفعى كبيرة، لذلك اعتبرت شعوب أميركية عديدة الأفعى المجلجلة مقدسة، وكائنًا قويًّا. وإذا أمعنا النظر في شكل تلالوك رأينا أن فمه يتشكل من رأسيْن متقابلين لاثنتين من الأفاعي المجلجلة وقد برزت أنيابهما السامة الكبيرة من الفكّين، وأن أنفه يبدو أيضًا أنه يتشكل من جسميْهما المتلويّيْن. ويمكن اعتبار حتى العينين مثل حيتيْن ملتفتيْن. ونلاحظ هنا كيف أن «إنشاء» وجه من أشكال معينة يمكن أن يبعدنا من تصوّرنا للنحت المُشاكِل للحياة. كما أننا نحصل على فكرة بسيطة عن الأسباب التي قد تكون قادت أحيانًا إلى هذه الطريقة. كان من المناسب بالتأكيد أن تُشكّل صورة إله المطر من جسم الأفاعي المقدسة التي كانت تجسّد قوة البرق. وإذا حاولنا الدخول إلى الذهنية التي أبدعت هذه الأوثان الغريبة، ربما نفهم كيف أن صناعة الصور في هذه الحضارات المبكرة لم تكن مرتبطة بالسحر والدين فحسب، بل بالشكل الأول للكتابة أيضًا. فالأفعى المقدسة في الفن المكسيكي القديم لم تكن صورة أفعى مجلجلة فحسب، بل كان يمكن أن تتطور أيضًا إلى علامة تدلّ على البرق، وبالتالي إلى رمز يمكن إحياء ذكرى الرعد به، أو ربما استرجاع صورته الذهنية. نحن لا نعلم إلا القليل عن هذه الأصول الغامضة، ولكن إذا أردنا فهم قصة الفن يحسن بنا أن نتذكر بين الحين والحين أن الصور والحروف يجمعها نسب واحد في الواقع.



أحد سكان أستراليا الأصليين يرسم شكل حيوان الأبوسوم الطوطمي على صخرة

الفصل الثاني

فن للأبدية

مصر وبلاد الرافدين وكريت

يوجد شكل ما من الفن في كل مكان من العالم، غير أن قصة الفن بوصفها جهدًا متصلاً لا تبدأ في كهوف جنوب فرنسا، أو بين هنود أميركا الشمالية. فليس هناك تراث مباشر يربط هذه البدايات الغريبة بأيامنا، ولكنّ هناك تراثًا مباشرًا انتقل من المعلم إلى التلميذ، ومن التلميذ إلى المعجب أو الناسخ، وهذا التراث يربط الفن في عصرنا، يربط أي منزل أو أي ملصق بالفن الذي نشأ في وادي النيل منذ نحو خمسة آلاف عام خلت. ونحن سنرى أن معلمي الإغريق قد قصدوا مصر للتعلم، ونحن جميعنا تلاميذ الإغريق. وعلى هذا فإن مصر بالغة الأهمية لنا.

كلنا نعلم أن مصر هي بلاد الأهرامات (شكل 31)، تلك الجبال الحجرية التي تنتصب مثل معالم تتحدّى البلى في أفق التاريخ السحيق. ومهما بدت نائية وغامضة، فإنها تروي لنا كثيرًا من تاريخها. هي تحكي لنا عن بلاد كانت منظمة تنظيمًا شاملاً، بحيث أمكن أن تكوّم هذه التلال الهائلة في حياة ملك واحد، وتحكي عن الملوك الذين كانوا من الثراء والقوة بحيث استطاعوا أن يرغموا آلافًا وآلافًا من العمال أو العبيد على أن يعملوا لهم سنةً ويرتاحوا سنة في اقتلاع الأحجار من مقالعها، وجرّها إلى موقع البناء، ونقلها بأبسط الوسائل حتى أصبح القبر جاهزًا لاستقبال الملك. ما من ملك وما من شعب كان يمكن أن يتكلف هذه الكلفة، ويتحمل هذا العناء من أجل إنشاء نصب فحسب. إنّنا في الواقع نعرف أن الأهرامات كان لها أهمية عملية في نظر الملوك ورعاياهم. كان الملك يُعتبر إلهًا يهيمن عليهم، وعندما ينتقل من الحياة الدنيا، يصعد ثانية إلى السماء التي جاء منها. ولعل الأهرامات السامقة إلى السماء كانت تساعد الملك على الارتقاء. وفي كل الأحوال، فإنها كانت تحفظ جسده المقدس من البلى. وكان المصريون يعتقدون أن الجسد يجب أن يُحفظ لكي تحيا الروح في العالم الآخر. وهذا ما جعلهم يحمون الجثة من التفسخ بالتحنيط المتقن، ويلفّون عليها قطعًا طويلة من القماش. ومن أجل مومياء الملك إنما شُيّد الهرم، وفي وسط ذلك الجبل الحجري سُجّي جسده في تابوت حجري. وكُتبت حول حجرة الدفن رقًى وتعاويذ لتقدم له العون في رحلته إلى العالم الآخر.





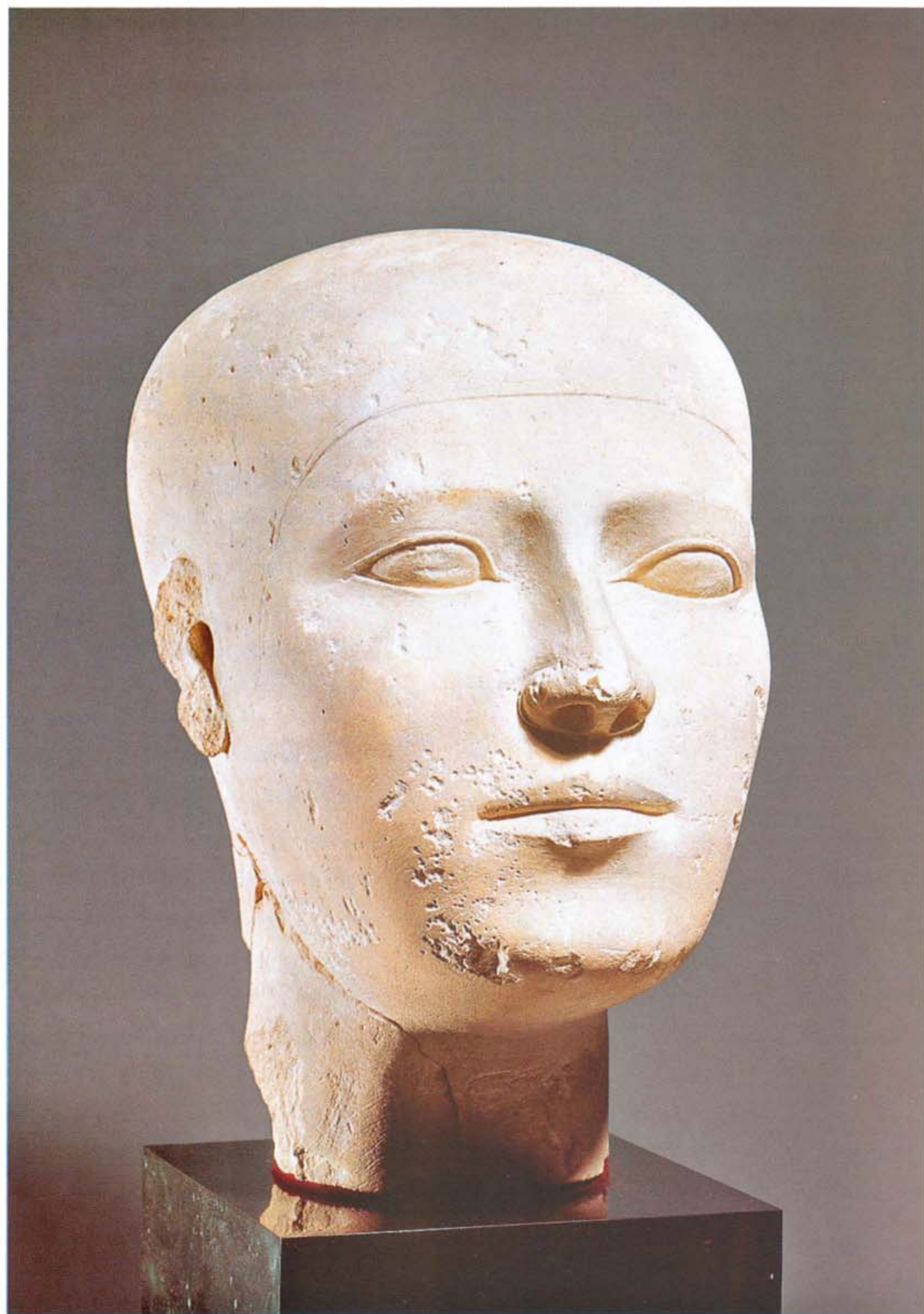
31
أهرامات الجيزة،
نحو 2613 - 2563 ق.م

ولكن هذه الآثار الباقية من أقدم هندسة معمارية لا تخبرنا وحدها عن الدور الذي أدته المعتقدات القديمة في قصة الفن. فالمصريون اعتقدوا أن حفظ الجسد ليس كافيًا، ولو حُفظ شِبْه الملك أيضًا لتضاعف اليقين باستمرار الوجود إلى الأبد. لذلك أمروا النحّاتين أن ينحتوا لرأس الملك تمثالاً من الغرانيت الصلب غير القابل للفناء، ويضعوه في القبر حيث لا يراه أحد، فتفعل الرُّقية فعلها، وتساعد روحه على البقاء حية في التمثال ومن خلاله. ومن معاني كلمة نحات باللغة المصرية: «الذي يُبقي على الحياة».

إن هذه الطقوس قد خصصت في البداية للملوك، ولكن سرعان ما صار للنبلاء من العائلة المالكة قبور صغيرة مصطفة حول هرم الملك، وشيئًا فشيئًا اضطر كل شخص يحترم نفسه إلى الاستعداد للحياة بعد الموت بابتياع قبر غالي الثمن يؤوي مومياءه وشبهه، وتتمكن فيه روحه من تلقّي ما يقدّم إلى الميت من طعام وشراب. إن بعض التماثيل العائدة إلى عصر الأهرامات، عصر السلالة الرابعة في «المملكة القديمة»، هي من أجمل أعمال الفن المصري (شكل 32). وهي تتصف بجلال وبساطة يصعب نسيانهما. ومن الواضح أن النحات لم يكن يحاول إرضاء جليسه، أو حفظ تعبير هارب، بل كان معنيًّا بالصفات المميّزة، لذلك كان يهمل التفاصيل الصغرى. ولعل ما يجعل هذه التماثيل بالغة الروعة هو هذا التركيز الصارم على الأشكال الأساسية للرأس الإنساني. وعلى الرغم من صرامتها الهندسية، فإنها ليست بدائية مثل الأقنعة المحلية التي ذُكرت في الفصل الأول (شكل 25 وشكل 28)، كما أنها ليست مماثلة للحياة مثل التماثيل الطبيعية التي عملها فنانو نيجيريا (شكل 23). إن رصد الطبيعة، وتناسق الشكل الكلي، متوازنان في غاية التوازن، بحيث تترك هذه التماثيل في ذهننا انطباعًا بأنها مشاكلة للحياة، إضافة إلى كونها بعيدة منا وباقية.

32
رأس تمثال،
نحو 2551 – 2528 ق.م.،
عثر عليه في قبر في الجيزة
جير، الارتفاع 27.8سم،
Kunsthistorisches
Museum, Vienna

هذا الجمع بين التناسق الهندسي والملاحظة الدقيقة للطبيعة يتميز بهما الفن المصري. والدراسة الأفضل له تكون في دراسة المنحوتات النافرة والصور التي تزيّن جدران القبور. والحق هو أن كلمة «تزيّن» قد لا تناسب فنًّا لم يُعمل من أجل أن يراه أحد سوى روح الميت. فالواقع هو أن هذه الأعمال لم يقصد منها الاستمتاع، بل «ديمومة الحياة». ففي الماضي الغابر الكالح، جرت العادة أن يرافق الخدم والعبيد سيدهم القوي إلى قبره، كان يُضحّى بهم لكي يصل إلى العالم الآخر مع حاشية مناسبة. وفي ما بعد اعتُبرت هذه الأعمال المروّعة إما قاسية وإما مكلفة، فكان الفن هو المنقذ. مُنح عظماء هذه المعمورة صورًا أو أبدالاً عوضًا عن الخدم. والصور والتماثيل التي عُثر عليها في المقابر المصرية كانت مرتبطة بفكرة





33
حديقة نيامون،
نحو 1400 ق.م.
جدارية من قبر في طية،
64×74.2سم،
British Museum, London

تجهيز رفقاء مساعدين للروح في العالم الآخر، وهذه الفكرة نجدها في ثقافات قديمة عديدة.

إن هذه المنحوتات النافرة والصور الجدارية تقدّم لنا صورة بالغة الوضوح عن الحياة في مصر منذ آلاف السنين. ومع ذلك، حين ننظر إليها أول مرة، قد نجدها محيّرة بعض الشيء، لأن الفنانين المصريين كانوا يصوّرون واقع الحياة تصويرًا مختلفًا جدًّا عن تصويرنا، إذ كانوا يهتمون أكثر ما يهتمون بالاكتمال وليس بالجمال. كانت مهمة الفنانين المحافظة على كل شيء محافظة واضحة ودائمة قدر الإمكان. لذلك لم يبادروا إلى رسم الطبيعة رسمًا مجملاً كما كانت تظهر لهم اتفاقًا من أي زاوية. كانوا يرسمون من الذاكرة وفق قواعد صارمة تكفل لهم أن يبرز كل شيء داخل الصورة في وضوح تام. كانت طريقتهم تشبه في الحقيقة طريقة راسم الخرائط وليس طريقة الرسّام. وهذا يتضح في مثال بسيط (شكل 33) يمثّل حديقة فيها بحيرة. ولو ترتب علينا أن نرسم هذا الموضوع لتساءلنا عن الزاوية التي يمكن أن نقاربه منها. إن شكل الأشجار لا يمكن أن يُرى بوضوح إلا من الجوانب، وشكل البحيرة لا يمكن أن يكون مرئيًّا إلا إذا نُظر إليه من فوق، وهذه المشكلة لم تكن تحمل المصريين على الأسف. كانوا يرسمون البحيرة وكأنها مرئية من فوق،

والأشجار من جانبها. ومن جهة أخرى، فإن الأسماك والطيور كان يصعب تعرفها إذا نُظر إليها من فوق، لذلك جُعلت لها صور جانبية.

وفي مثل هذه الصورة البسيطة يسهل علينا فهم منهج الفنان، فالأطفال يستخدمون منهجًا مماثلاً في الغالب، على أن المصريين كانوا أكثر انسجامًا في تطبيق هذه الطرائق من الأطفال. كان لا بد من تصوير أي شيء من الزاوية التي تميّزه أكثر من أي زاوية أخرى. ويتضح تأثير هذه الفكرة في تصوير الجسم الإنساني (شكل 34)، كان الرأس أسهل ما يُرى من الجانب، لذلك كانوا يرسمونه من هذه الناحية.

34
صورة هسير،
من باب خشبي في قبره،
نحو 2778 ـ 2723 ق.م.
خشب، الارتفاع 115 سم،
المتحف المصري، القاهرة

وبما أن عين الإنسان لا تُرى إلا من الأمام، فقد كانت تُثبّت كاملة على جانب الوجه. أما القسم العلوي من الجسم، أي الكتفان والصدر، فإن أفضل رؤية له تكون من الأمام، لأننا حينئذٍ نرى كيف تتمفصل الذراعان مع الجسم. ولكن الذراعين والساقين في أثناء الحركة تكون رؤيتها من جانبها أوضح، لذلك يظهر المصريون في هذه الصور مسطّحين ومحدّدي الأشكال. إضافة إلى ذلك، وجد الفنانون المصريون صعوبة في تصور إحدى القدمين مرئيّة من الخارج، فآثروا الخطوط العامة الواضحة من الإبهام فصاعدًا. لذلك تُرى القدمان كلتاهما من الداخل، فيبدو الرجل في المنحوتة النافرة وكأن له رجْلين يُسْريين. ويجب أن لا نفترض أن الفنانين المصريين قد اعتقدوا أن مظهر الإنسان هو كذلك. لقد التزموا فحسب بالقاعدة التي أجازت لهم أن يشمل الشكل الإنساني كل ما اعتبروه مهمًّا. وربما كان لهذا التمسك الصارم بالقاعدة علاقة بالغرض السحري. ولو كان الأمر غير ذلك، كيف أمكن أن يجلب، أو يتلقّى ما يقدَّم إلى الميت، رجلٌ ذراعه مصغَّرة في الصورة، أو مقطوعة؟

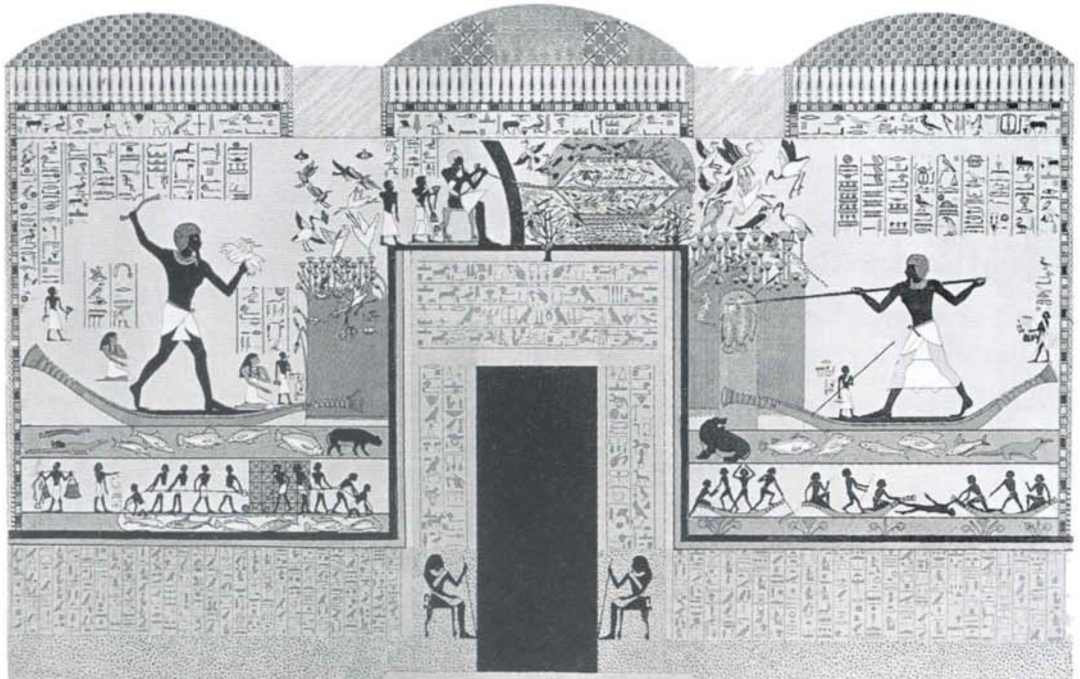


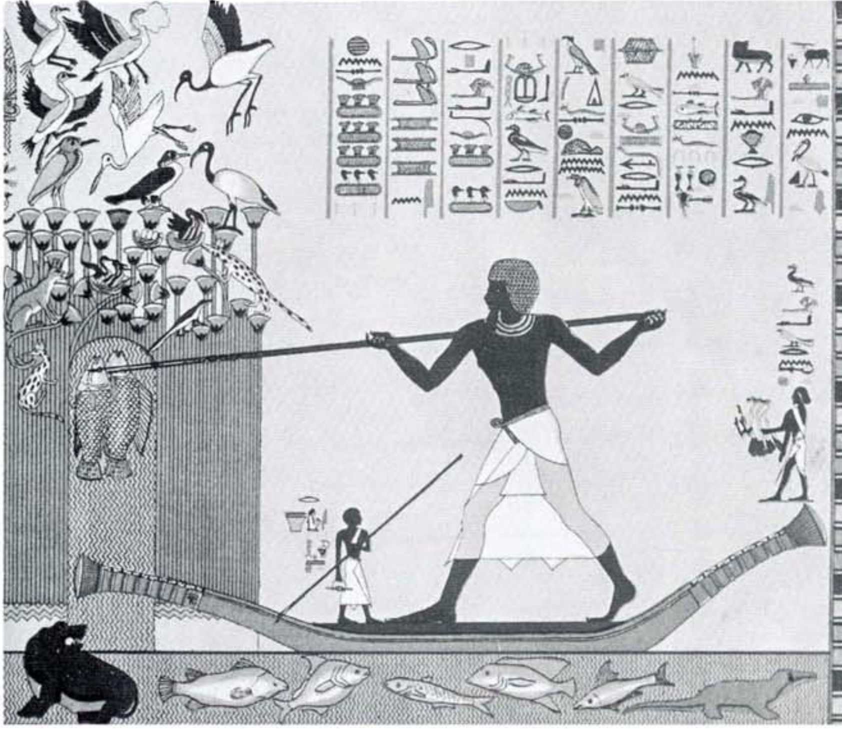
إن الفن المصري لا يقوم هنا، كما هي الحال دائمًا، على ما استطاع الفنان رؤيته في لحظة معينة، بل على ما كان يُعرف أنه يخصّ شخصًا ما أو منظرًا ما. ومن هذه الأشكال التي تعلّمها وعرفها صنعَ تماثيله وتصاويره، تمامًا مثلما صنع الفنان

القبلي أعماله من الأشكال التي تمكّن منها. والفنان لا يجسّد في الصورة معرفته للأشكال والهيئات فحسب، بل معرفته لدلالتها أيضًا. نحن نصف أحيانًا أحد الأشخاص بأنه «رئيس كبير»، والمصري رسم السيد أكبر من الخدم، أو حتى أكبر من زوجته.

وحين نستوعب هذه القواعد والتقاليد نفهم لغة الصور التي سُجّلت بها حياة المصريين. ثمة جدارية تعطينا فكرة جيدة عن التنظيم العام لجدار في قبر أحد أعيان ما يُسمَّى «المملكة الوسطى» منذ نحو 1900 قبل الميلاد (شكل 35). والكتابة الهيروغليفية تخبرنا عما كان عليه ذلك الرجل، وعن ألقابه وامتيازاته التي اكتسبها في حياته. ونقرأ أن اسمه كان خنومحوتب (Khnumhotep)، وأنه كان متوليًا إدارة الصحراء الشرقية، وأمير منات خوفو (Menat Khufu)، وصديق الملك المؤتمن، وأحد معارفه، ومشرفًا على الكهنة، وكاهن حورس (Horus)، وكاهن أنوبيس (Anubis)، ورئيس الأسرار المقدسة، وصاحب جميع الأردية ـ وهو أعجب الألقاب. ونحن نراه على الجانب الأيسر يصطاد دجاجًا بريًّا مستخدمًا نوعًا من الأقواس، ومعه زوجته خيتي (Kheti)، ومحظيّته جات (Jat)، وأحد أبنائه الذي يحمل لقب مراقب الحدود على الرغم من حجمه الضئيل في الصورة. وفي الإفريز السفلي نرى صيادي سمكٍ يجرّون صيدًا وفيرًا تحت إشراف ناظرهم

35
صورة جدارية
من قبر خنومحوتب،
نحو 1900 ق.م.
وجدت في بني حسن،
عن رسم منسوخ عن الأصل
نشره كارل لبسوس،
Denkmäler، 1842





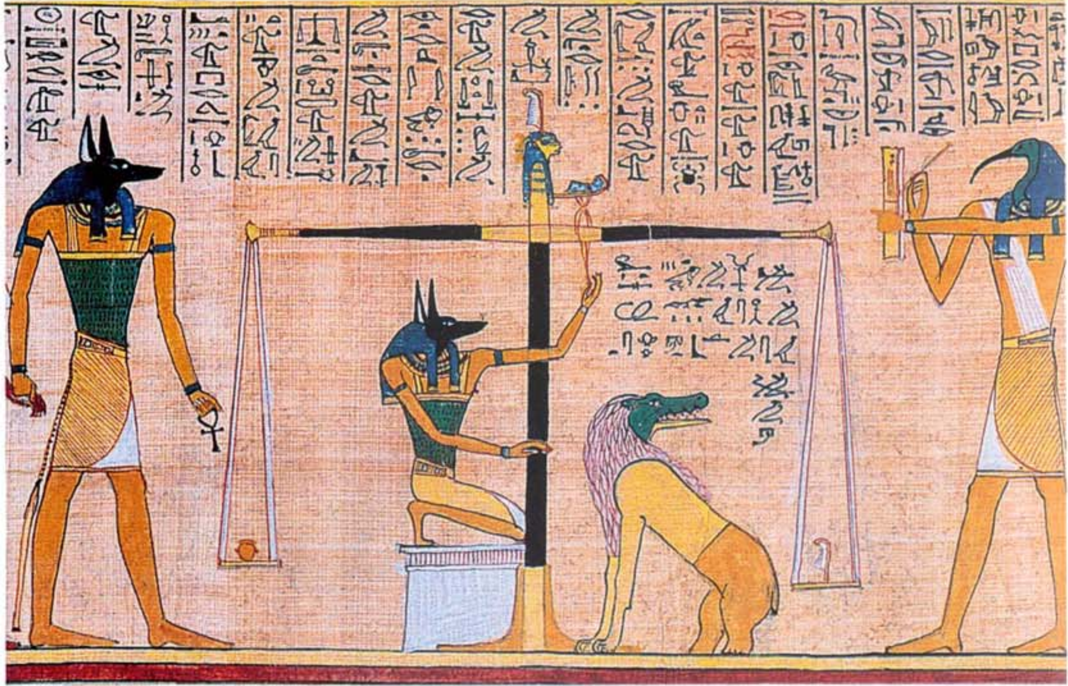
36
تفصيل من شكل 35

منتوحوتب (Mentuhotep). ويُرى خنومحوتب ثانيةً في أعلى الباب يُوقع هذه المرة طيور الماء في شرك. إن فهم أساليب الفنان المصري يُسهّل علينا استجلاء حيلة الصيّاد. فهو يختبئ وراء حاجز من القصب قابضًا على حبل مربوط بالشبكة المفتوحة (مرئية من فوق). وحين تحطّ الطيور على الطعم، يشّد الحبل، فتطبق الشبكة عليها. ونرى خلف خنومحوتب ابنه الأكبر ناخت (Nacht)، والمشرف على كنوزه، والمسؤول عن ترتيب القبر أيضًا. وعلى الجانب الأيمن، يشاهد خنومحوتب الذي يدعى «صاحب السمك الكثير، والغني بالدجاج البري، ومحب ربة الصيد»، وهو يطعن السمك بالرمح (شكل 36). ونستطيع أن نلاحظ مرة أخرى تقاليد الفنان المصري الذي يدع الماء يرتفع بين القصب لكي يرينا انفراج النبات مع انتشال السمك. يرد في النقش: «يركب قاربه في أحواض البردي، في بحيرات الدجاج البري، في المستنقعات والجداول، يطعن بالرمح ذي الشعْبتين، يشكّ به ثلاثين سمكة، ما أبهج النهار الذي يُصاد فيه فرس النهر». والحدث المسلّي في الأسفل هو وقوع أحد الرجال في الماء، وانتشال أقرانه له. والنقش المحيط بالباب يسجّل الأيام التي ينبغي تقديم الشراب والطعام فيها إلى الميت، ويتضمن أدعية للآلهة.

عندما نألف النظر إلى هذه الصور المصرية، فإن انزعاجنا من عدم واقعيتها يخف، كما يخف من غياب اللون في صورة فوتوغرافية، ونبدأ أيضًا في إدراك الميزة العظيمة للطريقة المصرية. لا شيء في هذه الصور يشي بأنها اعتباطية، لا شيء يبدو وكأن بالإمكان أن يكون في مكان آخر أيضًا. وتناول قلم، ومحاولة نسخ إحدى هذه الرسوم المصرية «البدائية» أمرٌ جدير بالعناء. وتبدو محاولاتنا على الدوام خرقاء، وملتوية، وغير متوازنة. هكذا تبدو محاولاتي في الأقل، إن إحساس المصري بالنظام في كل تفصيلٍ قويٌ جدًّا، بحيث يبدو أن أي تنويع بسيط يقلبه بالكلية. بدأ الفنان المصري عمله برسم شبكة مستقيمة الخطوط على الجدار، ووزّع شخوصه على هذه الخطوط بكل عناية. ومع ذلك، فإن هذا الإحساس الهندسي بالنظام لم يمنعه من رصد تفاصيل الطبيعة رصدًا مدهش الدقة. كان رسم كل طائر وكل سمكة صادقًا إلى حد يستطيع علماء الحيوان معه تعرّف الأنواع. فالتفصيل الذي يرينا الطيور (شكل 37) وقد وقعت في حبائل خنومحوتب لا يدلّ على المعرفة الكبيرة التي استرشد بها الفنان فحسب، بل على حسن تمييزه للأشكال أيضًا.



37
طيور في شجرة أكاسيا
تفصيل من شكل 35،
من لوحة منسوخة عن الأصل
رسم نينا ماكفيرسون دافيز



38

الإله أنوبيس الذي له رأس ابن آوى يشرف على وزن قلب الميت، بينما يسجل النتيجة الإله توت الذي له رأس أبي منجل، نحو 1285 ق.م.

مشهد من «كتاب الموتى»، لفيفة بردي موضوعة في قبر الميت، الارتفاع 39.8 سم، British Museum, London

من أعظم الأشياء في الفن المصري أن جميع التماثيل واللوحات والأشكال المعمارية تبدو نازلة في محلّها وكأنها أطاعت قانونًا واحدًا. ونحن ندعو مثل هذا القانون الذي تنقاد له إبداعات شعب ما «أسلوبًا». ومن الصعب جدًّا أن نوضح بالكلمات ما الذي يصنع الأسلوب، إلا أن رؤيته أقل صعوبة بكثير. فالقواعد التي تنظّم الفن المصري كله تمنح كل عمل انسجامًا متقشفًا ومتوازنًا.

اشتمل الأسلوب المصري على مجموعة قوانين صارمة كان على كل فنان أن يتعلمها منذ مطلع الشباب. كان ينبغي أن تكون يدا التمثال الجالس على الركبتين، وأن يكون لون بشرة الرجل أدكن من لون بشرة المرأة، وأن يحدد مظهر كل إله مصري تحديدًا بالغ الدقة: فالإله حورس إله السماء، وجب أن يظهر مثل صقر، أو له رأس صقر، وأنوبيس إله طقوس الدفن، كابن آوى أو له رأس ابن آوى (شكل 38). وكان على كل فنان أن يتعلم أيضًا فن الخط الجميل، ونقش صور الحروف الهيروغليفية ورموزها على الحجر نقشًا واضحًا ودقيقًا. وما إن يتمكن الفنان من هذه القواعد، حتى تنتهي فترة تدربه. لم يرغب أحد في شيء مختلف، ولم يطلب أحد من الفنان أن يكون «أصيلاً»، بل على العكس، ربما اعتُبر أفضل فنان من استطاع صنع تماثيل مماثلة لأعمال الماضي المستحسنة. لذلك اتفق أن الفن المصري لم يتغير إلا قليلاً خلال ثلاثة آلاف سنة ونيف. فكل ما اعتُبر حسنًا





40

أخناتون ونفرتيتي
مع أولادهما،
نحو 1345 ق.م.

جير 32.5×39 سم،
Ägyptisches Museum,
Staatliche Museen,
Berlin

39

أمينوفيس الرابع
(أخناتون)، نحو 1360
ق.م.

جير، الارتفاع 14 سم،
Ägyptisches Museum,
Staatliche Museen,
Berlin

وجميلاً في عصر الأهرامات بقي يعتبر كذلك آلاف السنين. صحيح أن أساليب جديدة ظهرت، وموضوعات جديدة طُلبت من الفنان، ولكن طريقة رسم الإنسان والطبيعة بقيت هي ذاتها في جوهر الأمر.

لم يهزّ سلاسل الأسلوب المصري إلا رجل واحد، وهو ملك من السلالة الثامنة عشرة في فترة ما يسمى «المملكة الحديثة» التي أُسست بعد كارثة غزو مصر. كان أمينوفيس الرابع هذا متمردًا على التعاليم الدينية، لذلك تخلّى عن عادات كثيرة مقدسة منذ أزمنة بعيدة، ورفض تكريم آلهة شعبه الكثيرة ذات الأشكال الغريبة، وذهب إلى أنه لا يوجد إلا الإله الأسمى آتون الذي عبده، وصوّره على هيئة قرص شمس يرسل أشعته إلى الأسفل، وقد مُنح كل شعاع يدًا. سمّى نفسه أخناتون، على اسم إلهه، ونقل بلاطه إلى مكان بعيد من كهنة الآلهة الأخرى، وهذا المكان يُدعى الآن تل العمارنة.

ولا بد أن تكون الصور التي أمر أخناتون بأن تُعمل قد صدمت جدّتُها المصريين في عهده. فلا شيء من مهابة الفراعنة السابقين الصارمة كان موجودًا فيها. لقد أمر بدلاً من ذلك بأن يصوَّر هو نفسه مع زوجته نفرتيتي (شكل 40)، وهما يلاطفان أولادهما تحت الشمس المباركة. ويظهر في بعض الأعمال رجلاً قبيحًا (شكل 39) ـ ربما أراد أن يصور الفنانون هشاشته الإنسانية، أو ربما كان

مقتنعًا بأهميته الفريدة كنبي فأصرّ على شَبَه صادق له. ولما تُوفي أخناتون خلفه توت عنخ آمون الذي اكتُشف قبره بكل ما فيه من كنوز في عام 1922. وفي هذه الأعمال ما زال يظهر الأسلوب الجديد لديانة آتون، ولا سيما ظهر عرش الملك (شكل 42) إذ نرى الملك والملكة في جو يوحي بالسعادة والبساطة. إن الملك يجلس جلسة ربما أَسخطت المحافظين المصريين ـ جلسة متكاسلة بعض الشيء بحسب المعايير المصرية. وأما زوجته فهي ليست أصغر منه، وهي تضع يدها في رفق على كتفه بينما الإله الشمس يمدّ أيديه إليهما مباركًا.

وليس مستبعدًا أن يكون إصلاح الفن هذا في عهد السلالة الثامنة عشرة قد تيسّر للملك لأنه استطاع أن يشير إلى أعمال أجنبية كانت أقل صرامة من الأعمال المصرية. ففي جزيرة كريت كان يقطن شعب موهوب، وكان فنانوه يستهويهم تصوير الحركة السريعة. ولما اكتُشف قصر ملكهم عند نهاية القرن التاسع عشر، كاد الناس لا يصدقون أن يكون قد تطوّر مثل هذا الأسلوب الرشيق المتحرر في الألفية الثانية قبل الميلاد. وعُثر أيضًا على أعمال بالأسلوب ذاته في بلاد الإغريق. ومن هذه الأعمال خنجر من ميسينا (Mycenae) منقوش عليه صيد الأُسود (شكل 41)، والنقش يُظهر حسًّا بالحركة، والخطوط المنسابة التي لا بد أن تكون قد أثّرت في نفس أي حرفي مصري أُجيز له أن يحيد عن قواعد أسلوبه المقدسة.

42
توت عنخ آمون وزوجته، نحو 1330 ق.م.
تفصيل من عمل خشبي مطلي ومموّه بالذهب من العرش الذي وجد في قبره، المتحف المصري، القاهرة

41
خنجر، نحو 1600 ق.م.
وجد في ميسينا، برونز مطعم بالذهب والفضة والنِّل، الطول 23.8 سم، National Archaeological Museum, Athens

لكن انفتاح الفن المصري لم يدم طويلاً، إذ لم تلبث أن استُعيدت المعتقدات القديمة في عهد توت عنخ آمون، وأعيد إغلاق النافذة المطلّة على العالم الخارجي. والأسلوب المصري الذي كان موجودًا منذ ألف سنة قبل عهده، بقي موجودًا ألف سنة أخرى بعده، ولا شك في أن المصريين قد اعتقدوا أنه سيبقى إلى الأبد. إن معظم الأعمال المصرية التي في متاحفنا يرجع تاريخها إلى هذه الفترة المتأخرة، وكذلك المباني المصرية كلها تقريبًا من مثل المعابد والقصور. ومع أن موضوعات جديدة قد قُدّمت، ومهمات جديدة قد أُديت، فلا شيء جديدًا في جوهر الأمر أُنجز في مجال الفن.

كانت مصر بالطبع واحدة من الإمبراطوريات العظيمة التي قامت في الشرق الأدنى، وعاشت بضعة آلاف من السنين. ونعلم أن فلسطين الصغيرة







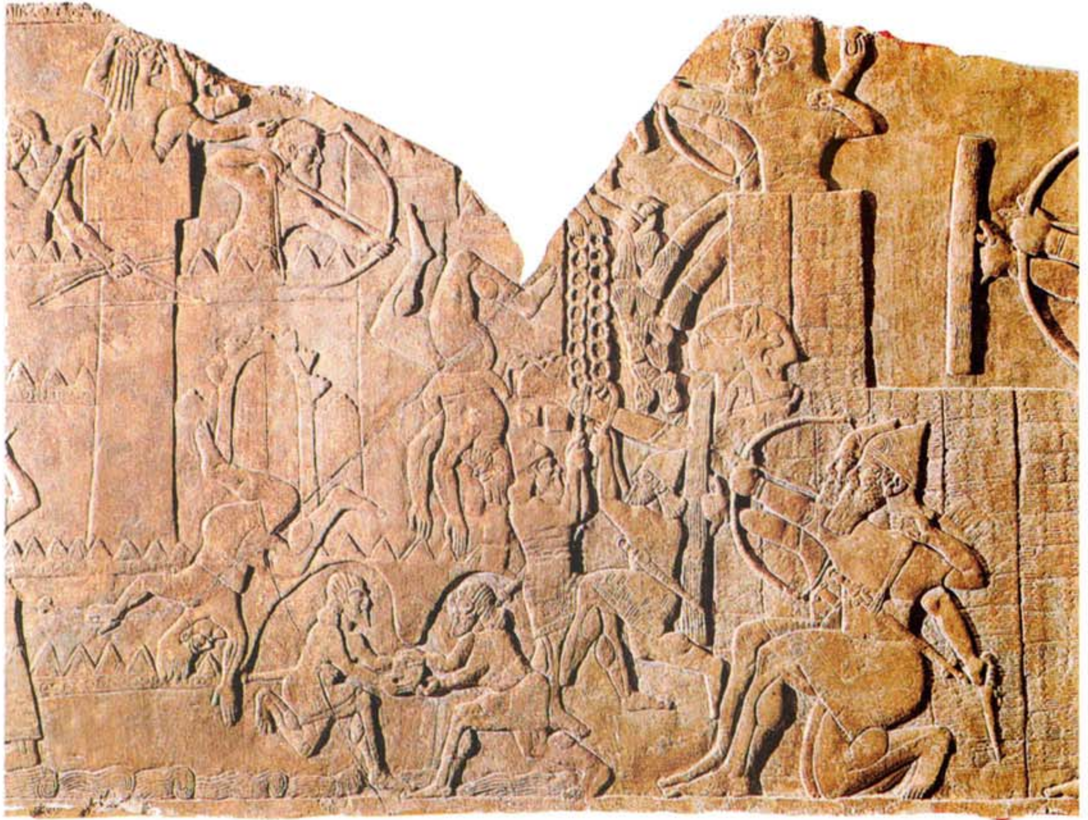
43
قسم من قيثارة،
نحو 2600 ق.م.
وُجدت في أور،
خشب مطعم ومذهب،
British Museum,
London

تقع بين مملكة النيل المصرية والإمبراطوريتين البابلية والآشورية اللتين نشأتا في وادي الفرات ودجلة. وفن ما بين النهرين (Mesopotamia)، كما سُمّي وادي النهرين باللغة الإغريقية، لا نعرفه حق المعرفة مثلما نعرف الفن المصري. وهذا ناجم عن مصادفة إلى حد ما. ففي هذين الواديين لم توجد أي محاجر، وقد بُنيت معظم الأبنية بالآجر المشوي الذي يبلى مع مرور الزمن، ويتحول إلى تراب. وحتى النحت في الحجر كان نادرًا نسبيًّا. ولكن هذا لا يفسّر وحده القلةَ النسبية من أعمال ذلك الفن التي صارت إلينا. ربما يكون السبب الرئيس هو أن هؤلاء الناس لم يشاطروا المصريين معتقداتهم الدينية بأن جسد الإنسان وصورته يجب حفظهما إذا كانت ديمومة الروح هي المراد. وفي أزمنة قديمة جدًّا، عندما كان السومريون يحكمون مدينة أور (Ur)، كان الملوك يُدفنون مع أهليهم والعبيد جميعًا لكي يرافقوهم إلى العالم الآخر. لقد اكتُشفت مقابر هذه الحقبة، ويمكننا أن نشاهد في المتحف البريطاني بعض مقتنيات مثيرة للإعجاب لأُسَر أولئك الملوك البرابرة القدماء، ونرى كيف تنسجم كل من الرقة والمهارة الفنية مع الخرافة والقسوة البدائيتين. ففي أحد القبور، وُجدت قيثارة نُقشت عليها حيوانات خرافية (شكل 43) تبدو مثل الحيوانات التي نتخذها رموزًا أو شعارات ليس في مظهرها العام فحسب، بل في تنظيمها، لأن السومريين كان عندهم شغف بالتناسق والدقة. ولا نعلم على وجه الدقة دلالة هذه الحيوانات، ولكن يكاد يكون مؤكدًا أنها حيوانات أساطير تلك الأيام المبكرة، وأن المشاهد التي تبدو لنا مثل صفحات من كتاب للأطفال تشي بالمهابة والجدية.

ومع أن الفنانين في بلاد الرافدين لم يُطلب منهم أن يزيّنوا جدران القبور، فقد كان عليهم أن يضمنوا مساعدة الصورة للأقوياء على البقاء أحياء. وجرت العادة منذ أزمان قديمة أن يأمر ملوك الرافدين بأن تُصنع أنصاب تخلّد انتصاراتهم في الحروب وتذكّر القبائل بالهزائم التي أُلحقت بها، والغنائم التي أُخذت منها عنوةً. ففي منحوتة نافرة (شكل 44) يظهر الملك وهو يطأ جسد عدوه المقتول، بينما أعداؤه الآخرون يسترحمونه. ولعل الفكرة التي تنطوي عليها هذه الأنصاب لم تكن



44
نصب الملك نارام سين،
نحو 2270 ق.م.
وُجد في السوس، حجر،
الارتفاع 200 سم،
Louvre, Paris



45
جيش آشوري
يحاصر قلعة،
نحو 883 ـ 859 ق.م.
تفصيل من نحت نافر
من قصر الملك أشور ناصر بال
في نِمرود،
British Museum,
London

إحياء ذكرى الانتصارات فحسب، ففي تلك الأزمنة البعيدة، في الأقل، ربما أثّر أيضًا الإيمان القديم بقوة الصورة في الذين أمروا بأن تُصنع. ربما اعتقدوا أن القبيلة المهزومة لن تقدر على النهوض ثانيةً ما دامت صورة الملك الذي يدوس برجله عدوه المنبطح أرضًا قائمة في موضعها.

وفي أزمنة لاحقة، تطورت هذه الأنصاب إلى صور تؤرخ أحداث حملة الملك. وأفضل هذه الأعمال حالاً يرجع إلى مرحلة متأخرة نسبيًا، إلى عهد الملك الآشوري أشور ناصر بال الثاني (Asurnasirpal) الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد. إنّنا نرى فيها أحداث حملة منظمة جيدًا، إذ تظهر تفاصيل هجوم على قلعة (شكل 45)، مع آلات حصار وهي تفعل فعلها، والمدافعون يسقطون على الأرض، وامرأة تُعوِّل بلا جدوى في أعلى البرج. إن الطريقة التي صُوِّرت بها هذه المشاهد تشبه إلى حد بعيد الطرائق المصرية، ولكنها قد تكون أقل ترتيبًا وصرامة. وحين ننظر إليها، نشعر وكأننا نشاهد نشرة أخبار منذ ألفي سنة خلت. فهي كلها تبدو واقعية ومقنعة، ولكن إذا أمعنا النظر، اكتشفنا حقيقة غريبة، وهي أن الجرحى

والموتى كثيرون في تلك الحروب المروعة، وليس من آشوري بينهم. ففي تلك الأزمنة القديمة كان فن التفاخر والدعاية متقدمًا جدًّا. ولكن يمكن أن ننظر إلى أولئك الآشوريين نظرة أكثر ترفقًا، فالخرافة القديمة التي كثيرًا ما تداخل هذه القصة ربما كانت تسيطر عليهم أيضًا، وهي أن الصورة أكثر من مجرد صورة. ربما لم يرغبوا في تصوير الآشوريين الجرحى لسبب من هذا النوع. وفي أي حال، فالتقليد الذي بدأ في ذلك الوقت قد عاش حياة مديدة. وعلى جميع الأنصاب التي تعظّم قادة الحروب في الماضي ليست الحرب مشكلة على الإطلاق. فما عليك إلا أن تظهر، حتى يتناثر الأعداء مثل التبن في الريح.



فنان مصري منهمك في صنع أبي هولٍ ذهبي، نحو 1380 ق.م.،
نسخة من جدارية في قبر في طيبة، British Museum, London

الفصل الثالث

اليقظة العظمى

اليونان، من القرن السابع إلى القرن الخامس قبل الميلاد

في بلاد الواحات العظيمة، حيث تحرق الشمس الناس بلا رحمة، وحيث لا تمدّهم بالغذاء إلا الأرض التي ترويها الأنهار، أُبدعت أقدم أساليب الفن في ظل مستبدي الشرق، وبقيت هذه الأساليب على حالها تقريبًا آلاف السنين. وكانت الظروف مختلفة جدًّا في المناخات المعتدلة للبحر الذي يحاذي هذه الإمبراطوريات، ولا سيما في الجزر العديدة، الصغيرة والكبيرة، الواقعة شرقي البحر المتوسط، وعلى شواطئ اليونان وآسيا الصغرى ذات الخلجان الكثيرة. لم تكن هذه الأقاليم ليتولّى حكمها رجل واحد، إذ كانت مخابئ يلجأ إليها بحّارة مغامرون، أو ملوك قراصنة سافروا بعيدًا، وكدّسوا ثروات عظيمة في قلاعهم، ومدن الساحل، من طريق التجارة والغارات البحرية. كان مركز هذه المناطق جزيرة كريت، وقد أوفد بعض ملوكها الأثرياء والأقوياء سفراء إلى مصر، وهذه الصلة تركت تأثيرها هناك، كما أشرنا سابقًا.

لا أحد يعلم على وجه الدقة من هو الشعب الذي سيطر على جزيرة كريت، والذي جرت محاكاة فنه في بلاد الإغريق، وخاصة في ميسينا، على أن الاكتشافات المتأخرة ترجّح أن ذلك الشعب كان يتكلم لغة إغريقية قديمة، وفي ما بعد، أي حوالى 1000 ق.م.، قدمت من أوروبا موجة جديدة من القبائل الغازية، وتوغلت في شبه جزيرة اليونان الوعرة، وفي شواطئ آسيا الصغرى، وقاتلت السكان الأصليين ودحرتهم. ولم يبقَ من روعة الفن الذي أتت عليه هذه الحروب الطويلة وجماله إلا الأغاني التي تروي هذه الوقائع، لأن هذه الأغاني هي قصائد هوميروس، ومن بين القادمين الجدد كانت القبائل الإغريقية التي نعرفها من التاريخ.

يبدو فن هذه القبائل في القرون القليلة الأولى من سيادتها على اليونان فنًّا بدائيًّا غير مصقول، يفتقر إلى الحركة البهيجة للأسلوب الكريتي، ويبزّ الفن المصري في الصرامة. لقد زخرفوا أواني الفخار زخرفة هندسية بسيطة، وكان المشهد المراد تصويره يشكل جزءًا من هذا التصميم الصارم. إن الشكل 46، مثلاً، يمثّل النواح على رجل ميت. الرجل مستلقٍ على نعشه، والنسوة المتفجعات عن يمين وشمال يرفعن أيديهن إلى رؤوسهن على طريقة الندب المعروفة في المجتمعات البدائية كلها تقريبًا.



ويبدو أن شيئًا من هذه البساطة، والتنظيم الواضح، قد دخل في أسلوب البناء الذي اعتمده الإغريق في ذلك العهد البعيد، وما زال متبعًا في مدننا وقرانا على نحو يدعو إلى الاستغراب. إن الشكل 50 يُظهر معبدًا إغريقيًّا من الطراز القديم الذي سمّي باسم القبيلة الدورية (Doric tribe) التي انتسب إليها الإسبارطيون المشهورون بالقسوة والتقشف. لا يوجد بالفعل شيء غير ضروري في هذه المباني، لا يوجد شيء لا نرى الغرض منه في الأقل، أو نعتقد أننا نرى. ربما بُنيت هذه المباني القديمة بالخشب، وكانت مقتصرة على حجرة صغيرة مسوّرة يُحفظ فيها تمثال الإله، وحولها دعائم قوية تعمد السقف. ومنذ نحو 600 ق.م.، أخذ الإغريق يبنون بالحجر ما يحاكي هذه الأبنية البسيطة، فتحولت الدعائم الخشبية إلى أعمدة تدعم عوارض حجرية قوية. تُسمَّى هذه العوارض architraves، وأخذت الوحدة الكاملة المستقرة على الأعمدة اسم entablature. ونستطيع أن نرى آثارًا من البنيان الخشبي في القسم العلوي تُظهر أن نهايات العوارض كانت بارزة. وهذه النهايات كانت تُشقّ عادة ثلاثة شقوق طولية، لذلك سميت بالإغريقية triglyphs. أما الفراغ بين هذه العوارض فهو يُسمّى metope. والمدهش في هذه المعابد القديمة التي تحاكي المباني الخشبية محاكاة واضحة هو البساطة والانسجام. فلو استخدم البنّاؤون أعمدة مربعة، أو أسطوانية لكان من الممكن أن تبدو المعابد ضخمة وغير مناسبة. وبدلاً من ذلك، روعي في تشكيلها أن تكون منتفخة قليلاً في الوسط، ومستدقة في الأعلى. والنتيجة هي أنها تبدو مرنة بعض الشيء، وكأن السقف يضغط عليها قليلاً من غير أن يشوّه ضغطه شكلها، بل تكاد تبدو كأنها كائنات حية لا تثقلها أحمالها. ومع أن هذه المعابد كبيرة ومهيبة، فهي ليست ضخمة مثل المباني المصرية. ويشعر المرء بأنها بُنيت من البشر، ومن أجلهم. فالإغريق لم يكن لهم في الحقيقة حاكم مقدس يرغم الناس جميعًا على الكدح له. كانت قبائلهم قد استقرت في مدن صغيرة شتى في الداخل وعلى الساحل، وعلى الرغم من كثرة التنافس والاحتكاك بين هذه المجتمعات الصغيرة، فإن أيًّا منها لم يفلح في بسط سيادته على الجميع.

46
النواح على الميت، إناء إغريقي بالأسلوب الهندسي، نحو 700 ق.م.
الارتفاع 155 سم، National Archaeological Museum, Athens

ومن هذه الدول المدن أصبحت أثينا في أتيكا (Attica) هي الأشهر والأهم في تاريخ الفن. ففي هذه المدينة أثمرت أعظم ثورة في تاريخ الفن وأكثرها إدهاشًا. ومن الصعب أن نعلم متى وأين بدأت هذه الثورة ـ ربما في القرن السادس ق.م.، حين كانت تُشاد المعابد الحجرية الأولى في اليونان. نحن نعلم أن فناني إمبراطوريات الشرق القديمة قد حاولوا قبل ذلك الزمن بلوغ نوع غريب من الكمال. حاولوا أن يقلّدوا فن أسلافهم تقليدًا صادقًا قدر المستطاع، وأن يتمسكوا بالقواعد المقدسة التي تعلّموها. ولما بدأ فنانو الإغريق صنع التماثيل من الحجر،

بدأوا من حيث انتهى المصريون والآشوريون. إن الشكل47 يبيّن أنهم قد درسوا وقلّدوا النماذج المصرية، وأنهم قد تعلّموا منهم كيف يصنعون هيئة الشاب الواقف، وكيف يحددون أقسام الجسم والعضلات التي تجعله متماسكًا. ويُظهر الشكل أيضًا أن الفنان الذي عمل هذين التمثالين لم يرْضَ بأن يحذو حذو أي صيغة مهما كانت صالحة، وأنه أخذ يعتمد على التجربة الخاصة. من الواضح أنه كان مهتمًا بأن يعرف كيف تبدو الرُّكَب في الواقع. وربما لم يحالفه النجاح تمامًا، وقد تكون ركب تماثيله أقل إقناعًا أيضًا من ركب التماثيل المصرية، ولكن الأمر المهم هو أنه قرّر أن يلقي نظرة هو نفسه بدلاً من انتهاج الطريقة المتبعة. إن تعلم الصيغة الجاهزة في تصوير الجسم الإنساني لم يعد هو المسألة. فكل نحات إغريقي أراد أن يعرف كيف ينبغي أن يمثّل جسمًا معينًا. كان المصريون قد ارتكز فنهم على المعرفة، أما الإغريق فقد بدأوا باستعمال عيونهم. وحالما بدأت هذه الثورة، لم يتوقف تقدمها. اختبر النحاتون في مشاغلهم أفكارًا جديدة، وأساليب جديدة في تمثيل شكل الإنسان، وكان يجري تلقف كل تجديد، وإضافته إلى مكتشفاتهم. لقد اكتشف أحدهم كيف يُسوَّى جذع الإنسان بالإزميل، وآخر أن التمثال قد يبدو أكثر حياة إذا لم تستقر القدمان على الأرض، وثالث أن الوجه يمكن أن يسبغ عليه الحياة ثنيُ الفم إلى الأعلى، بحيث يبدو متبسمًا. وبالطبع فإن الطريقة المصرية كانت أكثر أمنًا من نواحٍ عديدة. فالتجارب التي أجراها الفنانون الإغريق كانت تخطئ الهدف أحيانًا. ربما بدا التبسم تجهّمًا، والوقفة المتراخية بعض الشيء تكلفًّا. ومع ذلك، فإن هذه المصاعب لم تكن لتفزع الفنانين الإغريق، فلقد سلكوا دربًا لا رجعة عنه.

47
بوليميدس الأرغوسي
الأخوان كليوبيس وبايتون،
نحو 615 ـ 590 ق.م.
رخام، الارتفاع 218 و216، Archaeological Museum, Delphi

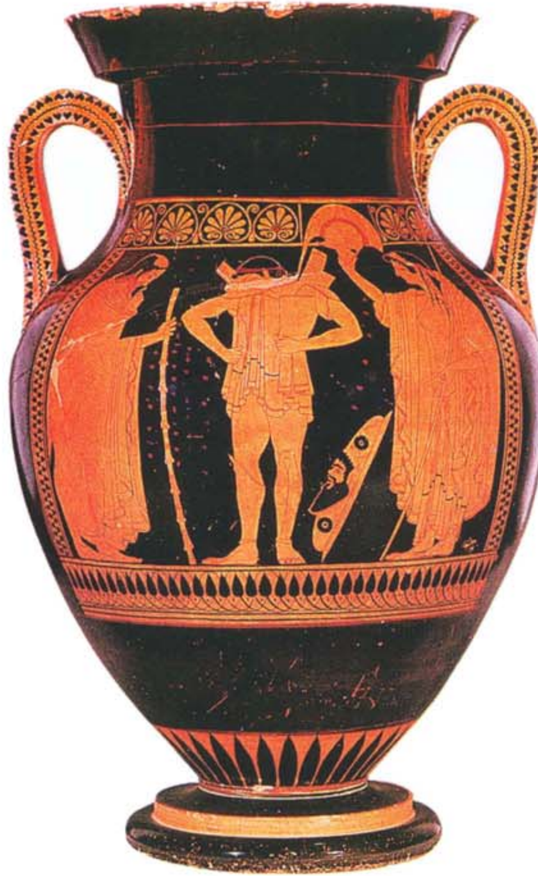
وحذا الرسامون حذوهم. ولا نعلم عن عملهم إلا ما يخبرنا عنه الكتّاب الإغريق، ولكن من المهم أن ندرك أن كثيرًا من الرسامين الإغريق كانوا أوسع شهرة في عصرهم من النحاتين. ويمكننا أن نشكل فكرة غامضة عن فن الرسم الإغريقي المبكر بالنظر إلى الصور المرسومة على الأوعية الفخّارية. إن هذه الأوعية المزيّنة بالصور كانت تسمى آنية زهور، مع أنها لم تصنع للزهور، بل لحمل الخمر أو الزيت في الغالب. إن تزيين هذه الآنية قد تطور إلى صناعة ذات شأن في أثينا، وكان الحرفيون المتواضعون المستخدمون في هذه المشاغل توّاقين مثل الفنانين الآخرين إلى إدخال آخر المكتشفات في منتجاتهم. وفي الآنية العائدة إلى القرن السادس ق.م. نشاهد آثار الأساليب المصرية. فالشكل 48 يرينا بطليْ هوميروس: أخيل وأجاكس وهما يلعبان لعبة الداما في الخيمة، ويظهر الشخصان كلاهما في وضع جانبي، والعينان تبدوان كما تُشاهدان من الأمام، إلا أن جسميهما لم يُرسما على الطريقة المصرية، ولم تبسط أذرعهما وأيديهما ذلك البسط الواضح







48
أخيل وأجاكس يلعبان الداما،
نحو 540 ق.م.
إناء بأسلوب
«الصورة السوداء»،
بتوقيع إزيكياس،
الارتفاع 61 سم،
Museo Etrusco,
Vatican



والمتصلب. من الواضح أن الرسام حاول أن يتصوّر كيف يظهر في الحقيقة شخصان يواجه أحدهما الآخر على ذلك النحو. لم يعد يخشى من إظهار قسم صغير فحسب من يد أخيل اليسرى، بينما القسم الباقي محتجب وراء كتفه، ولم يعد يعتقد بأن عليه إبراز جميع الأقسام التي يعرف مواضعها. وحالما خُرقت هذه القاعدة القديمة، وأخذ الفنان يعتمد على ما يراه، حدث انتصار عظيم. لقد اكتشف الفنانون أعظم اكتشافاتهم جميعًا، وهو استخدام الخطوط المتقاصرة في الرسم. تجرأ الفنانون أول مرة في التاريخ على رسم القدم كما تشاهد من الأمام، وكان هذا نقلة حاسمة في تاريخ الفن ربما حدثت قبيل 500 ق.م. ففي آلاف الأعمال المصرية والآشورية التي وصلت إلينا لم يحدث قط شيء من هذا النوع. إن إناء إغريقيًا (شكل 49) يظهر الاعتزاز الذي رافق تبنّي هذا الاكتشاف. ونشاهد عليه محاربًا شابًا يتدرّع للقتال، ووالداه المصوَّران بالأسلوب الذي لم يزل سائدًا، أي التصوير الجانبي، يساعدانه، وربما يسديان إليه النصح. ويظهر رأس الشاب في الوسط من جانبه أيضًا، ونستطيع أن نرى أن الفنان قد صعب عليه تثبيت رأسه على جسمه الذي نراه من الأمام. ومع أن القدم اليمنى قد رسمت أيضًا بالطريقة «السهلة»، فإن القدم اليسرى قد رسمت بالخطوط المتقاصرة ـ نشاهد الأصابع الخمسة مثل صف من خمس دوائر صغيرة. وقد يبدو الإسهاب في الكلام على هذه التفاصيل الصغيرة مبالغًا فيه، ولكن ذلك يعني في الحقيقة أن الفن القديم قد مات ودُفن. وكان يعني أن الفنان لم يعد يهدف إلى إدخال كل شيء في الصورة بأوضح شكل مرئي،

49
استئذان المحارب،
نحو 510 ـ 500 ق.م.
إناء بأسلوب
«الصورة الحمراء»،
بتوقيع يوثيميدس،
الارتفاع 60 سم،
Antikensammlungen
und Glyptothek,
Munich

بل اهتم بالزاوية التي يرى الشيء منها. لقد أظهر الفنان مقصده بالقرب من القدم تمامًا، إذ رسم ترس المحارب كما نراه من جانب وهو مسند إلى جدار، ولم يرسمه مستديرًا كما يمكن أن نراه في مخيلتنا.

وحين ننظر إلى هذه الصورة والصورة السابقة، ندرك أيضًا أن دروس الفن المصري لم يتمّ التخلّي عنها وإسقاطها تمامًا. فقد ظلّ الفنانون الإغريق يسعون إلى جعل رسومهم واضحة المعالم قدر الإمكان، وإدخال ما يمكن إدخاله من معرفتهم بالجسد الإنساني إلى الصورة من غير إيذاء مظهرها. وظلّوا يحبون المعالم الصارمة، والتصميم المتوازن. ولم يخطر لهم أن ينسخوا أي لمحة يرونها من ملامح الطبيعة. فالصيغة القديمة، نموذج هيئة الإنسان كما تطور خلال هذه القرون، بقي نقطة انطلاق لهم، إلا أن هذه الصيغة لم تعد مراعاتها مقدسة في كل تفصيل.

إن ثورة الفن الإغريقي الكبرى، أي اكتشاف الأشكال الطبيعية والخطوط المتقاصرة، قد حدثت في عصر هو بالإجمال أكثر عصور التاريخ الإنساني إدهاشًا. إنه العصر الذي بدأ فيه سكان المدن الإغريقية يرتابون في التقاليد القديمة، وأساطير الآلهة، ويتحرّون طبيعة الأشياء من غير آراء سابقة. إنه العصر الذي شهد أول مرة صحوة العلم كما نفهم المصطلح اليوم، والفلسفة، وتطور المسرح أول مرة من الاحتفالات التي كانت تقام تكريمًا للإله ديونيسوس. ومع ذلك يجب أن لا نتصور أن فناني تلك الأيام كانوا من فئات المدن المثقفة. فالأغنياء الذين كانوا يديرون شؤون المدينة، ويقضون وقتهم في السوق منهمكين في مجالات لا نهاية لها، وربما حتى الشعراء والفلاسفة، كانوا يزدرون في الغالب النحاتين والرسامين. كان الفنانون يعملون بأيديهم كسبًا للعيش. كانوا يجلسون في محترفاتهم عرقى ومتسخين، ويكدحون مثل الفَعَلة العاديين، لذلك لم يكونوا معتبرين من أفراد المجتمع الراقي. وعلى الرغم من ذلك، فإن دورهم في حياة المدينة كان أعظم بكثير من دور أصحاب الحرف المصريين أو الآشوريين، لأن معظم المدن الإغريقية، ولا سيما أثينا، كانت ديمقراطية يتاح فيها لأولئك العمال المتواضعين المزدَرين من الأغنياء المتكبرين بأن يشاركوا إلى حد ما في شؤون الحكم.

50
إكتينوس
البارثينون، الأكروبوليس، أثينا، 447 ـ 432 ق.م.
معبد على الطراز الدوري

لقد بلغ الفن الإغريقي ذروة تطوره في ذلك العصر الذي بلغت فيه ديمقراطية أثينا أرقى مستوياتها. فبعد أن دحرت أثينا الغزو الفارسي، شرع شعبها تحت قيادة بركليس في إعادة بناء ما دمّره الفرس. كانت المعابد على صخرة أثينا المقدسة، أي الأكروبوليس، قد أحرقها الفرس في عام 480 ق.م. ونهبوها. وكان لا بد من بنائها بعد ذلك بالرخام بناء رائعًا وفخمًا لم تعرفه من قبل (شكل 50). لم يكن بركليس من المتكبرين، فلقد أشار الكتاب القدماء إلى أنه عامل فناني عصره معاملة الند للند. والرجل الذي أوكل إليه تخطيط المعابد هو المهندس إكتينوس (Iktinos)،



والنحات الذي طُلب منه أن يصنع تماثيل الآلهة، وأن يشرف على زخرفة المعابد هو فيدياس (Pheidias).

إن شهرة فيدياس قائمة على أعمال غير موجودة، ومن المهم أن نحاول تصوّرها، لأننا ننسى عادةً الغرض الذي كان الفن الإغريقي يؤدّيه في ذلك الزمن. نحن نقرأ في الكتاب المقدس كيف هاجم الأنبياء عبادة الأوثان، ولكننا لا نربط عادة أي أفكار ملموسة بالكلمات المستخدمة. ففي إرميا نجد مقاطع عديدة مثل هذا المقطع (10: 3 ـ 5):

«لأن فرائض الأمم باطلة. لأنها شجرة يقطعونها من الوعر. صنعة يديْ نجار بالقَدُوم. بالفضة والذهب يزيّنونها وبالمسامير والمطارق يشدّدونها فلا تتحرك. هي كاللعين في مَقْثأة فلا تتكلم. تُحمل حملاً لأنها لا تمشي. لا تخافوها لأنها لا تضرُّ ولا فيها أن تصنع خيرًا».

إن ما فكر فيه إرميا هو أوثان ما بين النهرين المصنوعة من خشب ومعادن نفيسة. ولكن كلماته تكاد تصحّ تمامًا على أعمال فيدياس التي عملها بعد بضعة قرون فقط على وفاة النبي. وحين نستعرض في المتاحف الكبيرة صفوف التماثيل الرخامية البيضاء العائدة إلى العصور القديمة، كثيرًا ما ننسى أيضًا أن الأوثان التي يتحدث عنها الكتاب المقدس موجودة بينها. وأن الناس كانوا يتضرعون أمامها، ويقدمون القرابين إليها وسط تعاويذ غريبة، وأن آلافًا وعشرات الآلاف من المتعبدين ربما اقتربوا منها وقد خالط قلوبهم الرجاء والخشية، متسائلين، كما يقول النبي: أما كانت هذه التماثيل والتصاوير المنحوتة هي الآلهة ذاتها؟ لقد اندثرت تماثيل العالم القديم كلها تقريبًا، والسبب هو أن تحطيم أي تمثال للآلهة الوثنية قد اعتبر بعد انتصار المسيحية واجبًا دينيًّا. وليست أكثر التماثيل الموجودة في متاحفنا إلا نسخًا عنها صُنعت أيام الرومان للمسافرين وجامعي التذكارات، ومن أجل تزيين الحدائق أو الحمامات العامة. وفضل هذه النُسخ هو أنها تعطينا في الأقل فكرة شاحبة عن روائع الفن الإغريقي الشهيرة، على أنها قد تضرّ كثيرًا أيضًا إن لم نستخدم خيالنا. فهي مسؤولة إلى حد بعيد عن الفكرة الواسعة الانتشار بأن الفن الإغريقي كان فنًّا باردًا تافهًا لا حياة فيه، وأن للتماثيل الإغريقية ذلك المظهر الطباشيري والنظرة الفارغة التي تذكر المرء بأنواع الرسم القديمة. فالنسخة الرومانية عن تمثال ربة الحكمة أثينا، والذي صنعه فيدياس لمزارها في معبد البارثينون (Parthenon) (شكل 51)، يكاد لا يكون له وقع في نفوسنا. ينبغي أن نلجأ إلى الأوصاف القديمة، ونحاول تصور شكله: تمثال هائل من الخشب، يعلو مثل شجرة نحو أحد عشر مترًا، وقد زُيّن من أعلاه إلى أسفله بالأشياء النفيسة ـ الدرع والملابس من الذهب، والجلد من العاج. وكان الترس وبعض أقسام الدرع

51
أثينا العذراء،
نحو 447 ـ 432 ق.م.
نسخة رومانية من الرخام من نسخة فيدياس الأصلية المصنوعة من خشب وذهب وعاج،
الارتفاع 104 سم،
National Archaeological Museum, Athens





ملوّنة تلوينًا قويًّا زاهيًا، أما العينان، فكانتا من أحجار ملوّنة. وعلى الخوذة الذهبية للربة نُقشت حيوانات خرافية نصفها نسر ونصفها أسد (griffons)، ولا شك في أن عينيْ أفعى كبيرة ملتفّة في داخل الترس قد كانتا حجرين لامعين أيضًا. ومن المؤكد أن هذا المنظر كان يُروع بمهابته وغرابته من يدخل إلى المعبد، ويواجه فجأة هذا التمثال الهائل. ولا شك في أن بعض ملامحه فيها شيء من البدائية والوحشية، شيء ما زال يربط وثنًا من هذا النوع بالخرافات القديمة التي هاجمها إرميا. ولكن هذه الأفكار البدائية عن الآلهة، باعتبارها شياطين مرعبة حلّت في التماثيل، كانت قد فقدت أهميتها. إن الربة أثينا كما رآها فيدياس، وكما عمل تمثالها، كانت أكثر من مجرد وثن حلّ فيه شيطان. فكل الروايات تعلمنا أن تمثالها اتصف بالأبهة التي أعطت الناس فكرة مختلفة تمامًا عن صفات آلهتهم ومعناها. كانت أثينا فيدياس تشبه كائنًا بشريًّا عظيمًا، وقدرة جمالها تفوق قدرتها على أعمال السحر. وفي ذلك الزمن أدرك الناس أن فن فيدياس قد أعطى شعب اليونان تصوّرًا جديدًا للألوهية.

لا يمكن استعادة عمليْ فيدياس العظيمين: تمثال أثينا، وتمثال زيوس الشهير في أولمبيا، غير أن المعبدين اللذين وضعا فيهما ما زالا موجودين، وفيهما بعض الزخارف التي عُملت في زمن فيدياس. إن المعبد الذي في أولمبيا هو الأقدم، وبناؤه ربما بدأ حوالى 470 ق.م.، وانتهى قبل 457 ق.م. وفي المربعات التي فوق العوارض صُوّرت مآثر هيراكليس. فالشكل 52 يرينا حادثة إرساله لإحضار التفاحات الذهبية. وهذه المهمة كان حتى هيراكليس غير قادر عليها، أو غير راغب في القيام بها. لذلك ناشد أطلس (Atlas) الذي يحمل السماوات على كتفيه أن يقوم بها نيابة عنه، ووافق أطلس شريطة أن يحمل هيراكليس العبء عنه في أثناء ذلك. وفي هذه المنحوتة النافرة نشاهد أطلس عائدًا بالتفاحات الذهبية إلى هيراكليس الذي ينوء بالحمل الهائل. أما أثينا، مساعدته البارعة في أعماله كلها، فقد وضعت على كتفيه وسادة لتسهّل الأمر عليه، وفي يدها اليمنى كانت تحمل رمحًا من معدن. إن القصة كلها مروية في بساطة ووضوح مدهشين. ونشعر أن الفنان ما زال يفضل التصوير البسيط للشخوص من جانب أو من الأمام. فأثينا تواجه الناظر مباشرة، ولا ينعطف نحو هيراكليس إلا رأسها. ولا يصعب على المرء أن يلمس التأثير الباقي في هذه الأشكال للقواعد التي حكمت الفن المصري. غير أننا نشعر بأن العظمة، وكذلك الرصانة والقوة المهيبتان، التي يتصف بها جميعًا النحت الإغريقي مردّها أيضًا إلى هذه المراعاة للقواعد القديمة التي لم تعد عائقًا أمام حرية الفنان. والفكرة القديمة التي تؤكد أهمية إبراز بنية الجسم ـ مفاصله الأساسية التي تساعدنا على إدراك تماسكه العام ـ قد حفزت الفنان على مواصلة اكتشاف تحليل العظام والعضلات، وإنشاء صورة مقنعة للإنسان تبقى مرئية حتى تحت الملابس المتدلّية. وطريقة

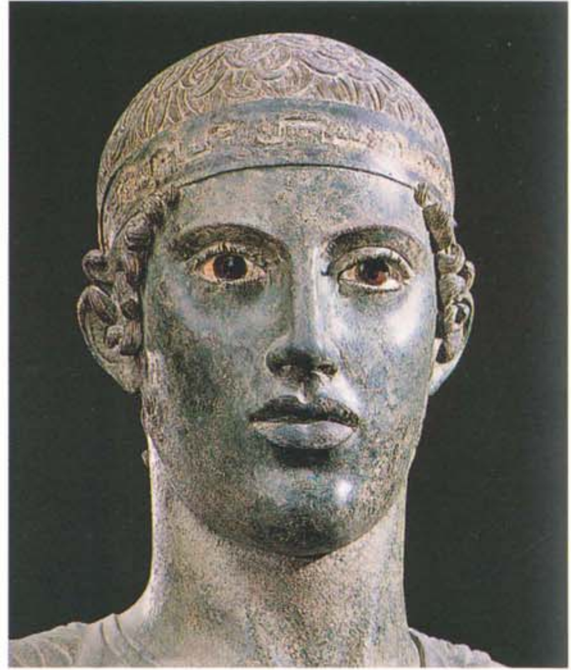
52
هيراكليس يحمل السماوات،
نحو 470 ـ 460 ق.م.
قطعة من رخام
من معبد زيوس في أولمبيا،
الارتفاع 156 سم،
Archaeological Museum, Olympia



53

الحوذي، نحو 475 ق.م.

وجد في دلفي، برونز،
الارتفاع 180 سم،
Archaeological
Museum, Delphi



54
تفصيل من شكل 53

استخدام الفنانين الإغريق للملابس بغية إبراز أقسام الجسم الرئيسة ما زالت في الواقع تظهر الأهمية التي يعلقونها على معرفة الشكل. وهذا التوازن بين الالتزام بالقواعد، والحرية داخل القواعد، هو ما جعل الفن الإغريقي يثير كثيرًا من الإعجاب في القرون اللاحقة. وهذا ما جعل الفنانين يرجعون مرة بعد أخرى إلى روائع هذا الفن للاسترشاد والاستلهام.

إن نوع العمل الذي كان يُطلب من الفنانين الإغريق القيام به قد يكون ساعدهم على تحسين معرفتهم بالجسم الإنساني. فقد أُحيط معبد مثل معبد أولمبيا بتماثيل رياضيين فائزين أُهديت للآلهة. وربما يبدو لنا هذا عرفًا غريبًا، لأن أبطال الرياضة عندنا مهما كانوا مشهورين لا نتوقع أن تُهدى صورهم إلى كنيسة تعبيرًا عن الشكر لأنهم حققوا فوزًا في آخر لعبة. ولكن السباقات الرياضية العظيمة التي كان ينظمها الإغريق، والتي كانت الألعاب الأولمبية أشهرها طبعًا، كانت مختلفة جدًا عن سباقاتنا الحديثة، إذ كانت أوثق ارتباطًا بالمعتقدات والطقوس الدينية. والذين كانوا يشتركون فيها لم يكونوا رياضيين ـ هواة كانوا أم محترفين ـ بل أفرادًا من عائلات اليونان الأولى، والمنتصر في هذه الألعاب كان ينظر إليه نظرة متهيبة باعتباره رجلاً حبته الآلهة قوة لا تُغلب. وكانت الألعاب تجري بالأصل لاكتشاف الذي أُنعمت عليه نعمة النصر، وكان الفائزون يطلبون من أشهر فناني زمنهم أن يصنعوا تماثيلهم من أجل إحياء ذكرى هذه الإشارات للنعمة الإلهية، وربما من أجل ديمومتها.

إن الحفريات في أولمبيا قد كشفت عن عدد كبير من قواعد هذه التماثيل الشهيرة، أما التماثيل ذاتها فقد اختفت. كانت تصنع في الغالب من البرونز، ولعلها صُهرت عندما أصبحت المعادن نادرة في العصور الوسطى. ولم يعثر إلا في دلفي على أحد هذه التماثيل، وهو تمثال الحوذي (شكل 53). إن رأسه الذي يتضح في الشكل 54 مختلف اختلافًا مذهلاً عن الفكرة العامة التي يمكن أن يشكلها المرء بلا عناء عندما ينظر إلى النسَخ. فالعيون التي كثيرًا ما تبدو جامدة وخالية من التعبير في التماثيل الرخامية، أو فارغة في التماثيل البرونزية قد أُظهرت بالأحجار الملوّنة، كما هي العادة في ذلك الزمن. أما الشعر والعينان والشفاه فقد ذُهِّبت قليلاً وهذا ما

أكسب الوجه كله مظهر الغنى والدفء. ومع ذلك، فإن مثل هذا الوجه لم يبدُ قط مبهرجًا أو سوقيًا. نستطيع أن نرى أن الفنان لم يقصد محاكاة الوجه الواقعي بكل شوائبه، بل تشكيله من خلال معرفته بالشكل الإنساني. ونحن لا ندري إن كان تمثال الحوذي يشبه الأصل ـ ربما لا يشبهه على الإطلاق بالمعنى الذي نفهمه من الكلمة، غير أنه صورة مقنعة لإنسان، وهي مدهشة في بساطتها وجمالها.

إن أعمالاً مثل هذا العمل، والتي لم يشر إليها الكتّاب الإغريق القدماء، تذكّرنا بما فقدناه بفقدان أشهر تماثيل الرياضيين من مثل تمثال رامي القرص (Discobolos) للنحات الأثيني ميرون (Miron) الذي قد يكون من الجيل نفسه، مثل فيدياس. وهذا العمل عُثر على نسخ متعددة منه تتيح لنا أن نشكّل فكرة عامة في الأقل عن شكله (شكل 55). فالرياضي الشاب صُوّر في اللحظة التي يوشك فيها أن يرمي القرص الثقيل. وفي اللحظة التالية، سوف يدور حول نفسه، ويترك القرص يطير بعد أن أعطى دوران جسمه دفعة للرمية. والوقفة تبدو مقنعة جدًا، بحيث إن الرياضيين المعاصرين قد اتخذوها نموذجًا، وحاولوا أن يتعلموا منها طريقة الإغريق الدقيقة في رمي القرص. ولكن الأمر لم يكن بالسهولة التي توقعوا. لقد نسوا أن تمثال ميرون ليس «صورة ساكنة» من فيلم عن الرياضة، بل عملاً فنيًا إغريقيًا. فإذا أمعنّا النظر إليه وجدنا أن ميرون قد أنجز مظهر الحركة المدهش من خلال تعديل جديد للأساليب الفنية القديمة جدًا. فحين نقف أمام التمثال، ولا نفكر إلا في معالمه، ندرك فجأة علاقته بتقاليد الفن المصري. إن ميرون، مثل الرسامين المصريين، قد أعطانا منظرًا أماميًا للجذع، ومنظرًا جانبيًا للساقين والذراعين، وشكّل مثلهم صورة جسم الرجل من أكثر مظاهر أقسامه تميزًا. ولكن هذه الصيغة القديمة البالية أصبحت معه شيئًا مختلفًا كل الاختلاف. فبدلاً من التوفيق بين هذه المظاهر بحيث تكون وقفة التمثال صارمة وغير مقنعة، طلب من أحدهم أن يقف الوقفة نفسها، ثم أجرى تعديلاً عليها حتى بدت تمثيلاً مقنعًا للجسد وهو يتحرك. وليس بالأمر المهم أن يتوافق هذا العمل أو لا يتوافق مع الحركة الدقيقة الأكثر ملاءمة لرمي القرص، فما يهمّ هو أن ميرون قد تغلب على الحركة كما تغلب رسامو زمنه على المكان.

55
رامي القرص،
نحو 450 ق.م.
رخام، نسخة رومانية
من تمثال ميرون البرونزي،
الارتفاع 155 سم،
Museo Nazionale
Romano, Rome

من بين جميع النسخ الإغريقية الأصلية التي وصلت إلينا، ربما تعكس تماثيل البارثينون هذه الحرية الجديدة بأروع أشكالها. لقد أُنجز البارثينون بعد نحو عشرين عامًا على إنجاز معبد أولمبيا، وخلال هذه المدة الوجيزة من الزمن اكتسب الفنانون قدرات متزايدة على حل مشكلات التمثيل المقنع. ونحن لا نعرف النحاتين الذين زخرفوا المعبد، ولكن، بما أن فيدياس هو الذي صنع تمثال أثينا، فمن المرجح أن يكون نحاتو مشغله هم الذين قاموا بذلك.





56
الحوذي، نحو 440 ق.م.
تفصيل من إفريز البارثينون،
رخام،
British Museum,
London

57
حصان وفارس،
نحو 440 ق.م.
تفصيل من إفريز البارثينون،
رخام،
British Museum,
London

إن الشكلين 56 و57 يظهران قطعًا من الحزام الطويل أو الإفريز الذي يطوّق أعلى البناء من الداخل، ويمثل الموكب السنوي الذي كان يجري في مهرجان الربة المهيب. وخلال هذا المهرجان كانت تجري عادة ألعاب وعروض رياضية، وأخطر هذه العروض كان ركوب عربة والقفز عليها ومنها والأفراس الأربعة ماضية في عدوها. وهذا العرض هو الظاهر في الشكل 56. قد يصعب على المرء في البداية أن يتبيّن هذه القطعة لأن النقش قد لحق به تلف شديد. فلم يتفتت قسم من الوجه فحسب، بل إن اللون كله قد زال، والراجح هو أن اللون قد جعل الأشكال تبرز واضحة بالمقابلة مع خلفية ذات ألوان كثيفة. إن الرخام الناعم بلونه ونسيجه هو في نظرنا شيء رائع بحيث لا نرغب أبدًا في تغطيته بأي طلاء، أما الإغريق فقد لوّنوا حتى معابدهم بألوان قوية متقابلة من مثل الأحمر والأزرق. ولكن مهما كان الباقي من العمل الأصلي قليلاً، فإنه لأمر جدير بالعناء أن نحاول مع المنحوتات الإغريقية نسيان ما هو غير موجود من أجل الفرح الخالص باكتشاف ما تبقى. إن أول ما نراه في هذه القطعة هو أربعة أحصنة يلي بعضها بعضًا. ورؤوس هذه الأحصنة وقوائمها باقية على حالها بحيث تعطينا فكرة عن البراعة التي تمكّن بها الفنان من إبراز بنية العظام والعضلات من غير أن تبدو كلها جافة أو متصلبة. ونكتشف في الحال أن الأمر نفسه يصحّ على الأشكال الإنسانية. فمن الآثار الباقية



نستطيع أن نتخيل كم كانت حركتهم حرة، وكم كانت عضلات أجسامهم واضحة البروز. إن استخدام الخطوط المتقاصرة لم يعد يشكل مشكلة للفنان. فالذراع التي تحمل ترسًا مرسومة في سهولة تامة، وكذلك زينة الخوذة المرفرفة، والرداء المنتفخ الخافقة به الريح. ولكن هذه الاكتشافات لا «تخطف» الفنان. ومهما سرّه هذا التغلب على المكان والحركة، فإننا لا نشعر بأنه توّاق إلى التباهي بما يستطيع أن يفعل. ومع أن المجموعات تصبح مفعمة بالحيوية، فإنها تظل منسجمة خير انسجام مع تنظيم الموكب المهيب الذي يتحرك على طول جدار البناء. لقد استبقى الفنان شيئًا من حكمة التنظيم الذي أخذه الإغريق عن المصريين، وتعلّموه من التدرب على النماذج الهندسية التي سبقت اليقظة الكبرى. وإن هذه البراعة الواثقة هي التي تجعل كل تفصيل في إفريز البارثينون جليًّا و«صحيحًا».

إن كل عمل إغريقي من تلك الحقبة المجيدة يُظهر هذه الحكمة وهذه المهارة في توزيع الأشكال، ولكن ما كان يحظى بأكبر تقدير عند إغريق ذلك الزمن شيء آخر، هو أن الحرية الجديدة في تمثيل الجسم الإنساني في أي حالة أو حركة يمكن استخدامها بغية عكس دخيلة الأشكال المصورة. ويخبرنا أحد تلاميذ سقراط أن هذا ما كان الفيلسوف العظيم، الذي تدرّب هو نفسه على النحت، يحثّ الفنانين على فعله. يجب عليهم تمثيل «نشاطات الروح» بالملاحظة الدقيقة للطريقة التي «تؤثر بها المشاعر في الجسم حين تدفعه إلى الفعل».

58
مربية عوليس العجوز تتعرفه،
القرن الخامس ق.م.
إناء بأسلوب «الصورة الحمراء»،
الارتفاع 20.5 سم،
Museo Archeologico Nazionale, Chiusi

حاول الحرفيون الذين كانوا يزيّنون آنية الزهور أن يماشوا مرة أخرى اكتشافات الفنانين العظام الذين فُقدت أعمالهم. إن الشكل 58 يمثل الحادثة المؤثرة من قصة عوليس (Ulysses) عندما عاد هذا البطل إلى منزله بعد غياب دام تسعة عشر عامًا متنكرًا في زي متسول يحمل عصا وصرّة وصحنًا، وتتعرفه مربيته العجوز التي انتبهت للندبة المعروفة على ساقه وهي تغسل قدميه. والفنان يوضح بالرسم رواية مختلفة قليلاً عن الرواية التي نقرؤها عند هوميروس (اسم المربية مختلف عن الاسم المنقوش على الإناء، ومربي الخنازير يومايوس (Eumaios) لم يكن حاضرًا). ربما شاهد مسرحية مُثِّل فيها هذا المشهد، فنحن نعرف أن الكتاب الإغريق قد أبدعوا الدراما في هذا القرن أيضًا، ولكننا لا نحتاج إلى النص الدقيق للإحساس بأن شيئًا دراميًّا ومؤثّرًا يجري، إذ إن النظرة المتبادلة بين المربية والبطل تفصح أكثر مما تفصح عنه الكلمات. إن الفنانين الإغريق قد تمكنوا بالفعل من نقل المشاعر المكتومة الناشئة بين الناس.

إن هذه المقدرة على جعلنا نرى «نشاطات الروح» في وقفة الجسم هي التي تحول شاهدة قبر مثل الشكل 59 إلى عمل فني عظيم. فالنحت النافر يرينا هيجيسو (Hegeso) المدفونة تحت قطعة من الحجر كما كانت في الحياة.





59

شاهدة قبر هيجيسو،
نحو 400 ق.م.

رخام 147 سم،
National
Archaeological
Museum, Athens

تقف أمامها خادمة شابة، وتقدم لها سفَطًا تبدو أنها تختار منه قطعة من المجوهرات. إنه مشهد هادئ يمكننا أن نقارنه مع صورة توت عنخ آمون المستوي على عرشه وزوجته تسوّي ياقته (شكل 42). والعمل المصري معالمه مدهشة الوضوح أيضًا، ولكنه جامد وغير طبيعي بعض الشيء على الرغم من أن تاريخه يرجع إلى مرحلة استثنائية من مراحل الفن المصري. أما النحت الإغريقي النافر فقد أسقط هذه المحددات المربكة، ولكنه استبقى وضوح التنظيم وجماله، التنظيم الذي لم يعد هندسيًّا، بل طليقًا ومرخيًّا. إن الطريقة التي يؤطِّر بها انثناءُ ذراعي المرأتين القسمَ العلوي، والطريقة التي تتناظر بها انثناءات المقعد مع هذه الخطوط، والطريقة التي تصير بها يد هيجيسو مركز الانتباه، وانسياب الثياب حول الجسمين الموحيين بالسكون، إن كل ذلك يتضافر لكي يخلق ذلك التوافق البسيط الذي لم يعرفه العالم إلا مع ظهور الفن الإغريقي في القرن الخامس.



مشغل نحات إغريقي،
نحو 480 ق.م.

طاس تزين جانبه السفلي رسوم بأسلوب «الصورة الحمراء»، في الجهة اليسرى؛ مسبك برونز، وصور مجملة على الجدار، وفي الجهة اليمنى رجل منهمك في صنع تمثال بلا رأس، والرأس ملقى على الأرض،
القطر 30.5 سم،
Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin

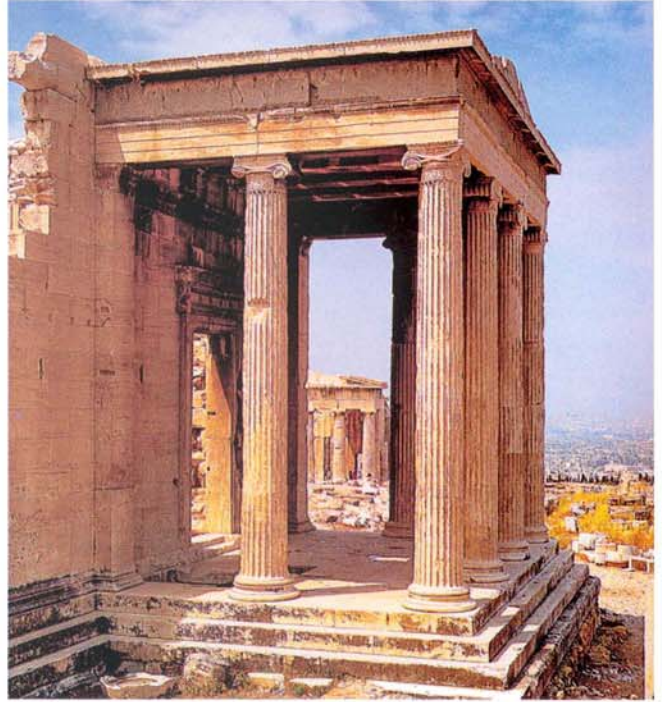
الفصل الرابع

مملكة الجمال

اليونان والعالم اليوناني، من القرن الرابع قبل الميلاد إلى القرن الأول الميلادي

إن يقظة الفن الكبرى للحرية قد حدثت في المئة سنة الواقعة بين 520 و420 ق.م. تقريبًا. فنحو نهاية القرن الخامس، أصبح الفنانون مدركين قوتهم وبراعتهم، وكذلك الجمهور. ومع أن حرفتهم بقيت مزدراة، وربما محتقرة من الأغنياء المتكبرين، فإن أعدادًا متزايدة من الناس أخذت تهتم بأعمال الفنانين بوصفها أعمالاً فنية، وليس من أجل وظائفها الدينية أو السياسية. وقارن الناس حسنات مختلف «مدارس» الفن، إذا جاز القول، أي حسنات مختلف الطرائق والأساليب والتقاليد التي ميّزت الرسامين في شتى المدن. ولا شك في أن المقارنة والمنافسة بين هذه المدارس قد استحثتا الفنان على بذل مزيد من الجهد، وساعدتا على خلق ذلك التنوع الذي يعجبنا في الفن الإغريقي. وتماشيًا مع ذلك، بدأ استخدام أساليب متعددة في مجال العمارة. فالبارثينون بني بالأسلوب الدوري (Doric) (شكل 50)، أما في المباني التي أقيمت في ما بعد على الأكروبوليس، فقد أُدخلت نماذج مما يُسّمى الأسلوب الأيوني (Ionic). إن مبدأ هذه المعابد هو نفسه مبدأ المعابد الدورية، غير أن المظهر العام والسمة المميزة مختلفان. والمبنى الذي يُظهر ذلك بأفضل صُوَره هو المعبد المسمّى إركثيون (Erechtheion) (شكل 60). إن أعمدة هذا المعبد أقل قوة ومتانة من أعمدة المعبد الدوري، فهي أعمدة نحيلة، وتيجانها لم تعد وسائد بسيطة غير مزخرفة، بل باذخة الزخرفة بالنقشات الحلزونية على الجوانب، وهذه النقشات تظهر مرة أخرى وظيفة الجزء الحامل للعارضة التي يستقر عليها السقف. وما تُوْقعه هذه المباني في النفس بتفاصيلها المرهفة الصنع هو الإحساس بالسلاسة والرشاقة.

السلاسة والرشاقة يتميز بهما أيضًا الرسم والنحت في هذه المرحلة التي بدأت مع الجيل الذي جاء بعد فيدياس. كانت أثينا في هذا الوقت منخرطة في حرب رهيبة مع إسبارطة أنهت فترة ازدهارها، وازدهار اليونان. وفي 408 ق.م.، وخلال فترة سلام وجيزة، أُضيف درابزين منحوت إلى معبد ربة النصر الصغير على الأكروبوليس، وتُظهر المنحوتات والزينات تغيّر الذوق نحو الرقة والصفاء اللذين ينعكسان في الأسلوب الأيوني. لقد أصاب الصور تشوّه مؤسف، ولكنني أودّ على الرغم من ذلك أن أوضح واحدة منها (شكل 61)، لأبيّن جمال هذه



60

معبد إركثيون،
الأكروبوليس، أثينا،
نحو 420 – 405 ق.م.
معبد أيوني

61

ربة النصر، 408 ق.م.
من درابزين حول معبد
ربة النصر، رخام،
الارتفاع 106 سم،
Acropolis Museum,
Athens

الصورة المكسّرة حتى من غير رأس ولا يدين. إنها صورة فتاة، إحدى ربات النصر منحنية وهي سائرة لتربط سيور حذائها المحلولة. بأي سحر تمّ تصوير هذا التوقف المفاجىء! وما أنعم الملابس الرقيقة الضافية على الجسد الجميل وأترفها! نرى أن الفنان في هذه الأعمال يستطيع أن يفعل ما يشاء. لم يعد يجد مشقة في تمثيل الحركة أو استخدام الخطوط المتقاصرة. وهذا الارتياح والبراعة الفائقة ربما جعلاه يكتسب شيئًا من الوعي الذاتي. ويبدو أن فنان إفريز البارثينون (الشكلان 56 و57) لم يفكر أكثر مما ينبغي في فنه أو في ما كان يعمل. كان يعرف أن مهمته أن يصوّر الموكب، وقد بذل كل طاقته حتى يكون عمله واضحًا وجيدًا قدر الإمكان. وقلما كان يعي أنه فنان كبير سيتحدث عنه الناس، صغارًا وكبارًا على السواء، بعد آلاف السنين. ولعل إفريز معبد النصر يُظهر لنا بداية تغير في الموقف. وربما كان هذا الفنان معتدًّا بقدرته الهائلة أيضًا. وهكذا تغيرت مقاربة الفن على التدريج خلال القرن الرابع. كان معروفًا في أنحاء اليونان كافة أن تماثيل فيدياس تمثل الآلهة. وتماثيل المعبد الكبير في القرن الرابع قد اكتسبت شهرتها أكثر ما اكتسبتها بفضل جمالها كونها أعمالاً فنية. وأصبح المثقفون الإغريق يناقشون اللوحات والتماثيل كما يناقشون القصائد والمسرحيات، ويثنون على جمالها، أو ينتقدون شكلها وفكرتها.





62

براكسيتليس

هرمز مع ديونيسوس الصغير،
نحو 340 ق.م.

رخام،
الارتفاع 213 سم،
Archaeological
Museum, Olympia



63
تفصيل من شكل 62

إن براكسيتليس (Praxiteles)، أعظم فنان في هذا القرن، قد اشتُهرت أعماله بالسحر، وإبداعاته بالعذوبة والتلميح الخفي. وعمله الأشهر الذي تغنّى بمدحه كثير من الشعراء هو تمثال ربة الحب، أفروديت الشابة، وهي تنزل في حوض الاستحمام. غير أن هذا العمل قد اختفى. والعمل الذي وجد في أولمبيا في القرن التاسع عشر هو في اعتقاد كثيرين نسخة أصلية من صنع يديه (شكل 62 و63)، ولكن التأكد من ذلك غير ممكن. قد لا يكون إلا نسخة رخامية دقيقة من التمثال البرونزي. يمثل هذا العمل الإله هرمز وهو يلاعب ديونيسوس الصغير المحمول على ذراعه. وإذا نظرنا إلى الشكل 47، رأينا المسافة الكبيرة التي قطعها الفن الإغريقي خلال مئتي سنة. لقد زالت من أعمال براكسيتليس جميع آثار الصلابة، فالإله يقف أمامنا وقفة مسترخية لا تفسد أبهته. ولكن إذا فكرنا بالطريقة التي أنجز بها الفنان هذا التأثير، أدركنا أن دروس الفن القديم لم يطوِها النسيان بعد حتى في ذلك الزمن. إن براكسيتليس يهمّه أيضًا أن يرينا مفاصل الجسم، وأن يفهمنا عملها بالوضوح الممكن. غير أنه يستطيع أن يفعل كل ذلك من غير أن يجعل تمثاله جامدًا لا حياة فيه. يستطيع أن يبرز العضلات والعظام منتفخة ومتحركة تحت الجلد الناعم، وأن يثير في أنفسنا الانطباع بأن الجسم حي بكل رشاقته وجماله. وعلى الرغم من ذلك، لا بد أن نفهم أن براكسيتليس، وغيره من الفنانين الإغريق، قد صنعوا هذا الجمال من خلال المعرفة. فليس هناك جسد إنسان يماثل تلك التماثيل الإغريقية تمامًا في التناسق وحسن البنية والجمال. وكثيرًا ما يظنّ الناس أن الفنانين قد نظروا إلى موديلات عديدة، وحذفوا ما لم يعجبهم من القسمات، وأنهم بدأوا بتصوير مظهر إنسان واقعي، ثم جمّلوه بإزالة الملامح الشاذة التي لا تتوافق مع فكرة الكمال الجسدي. يقولون: إن الفنانين الإغريق قد أسبغوا المثالية على الطبيعة، ويعتقدون أنهم كانوا كالمصوّر الفوتوغرافي الذي يعدّل قليلاً في الصورة بإزالة الشوائب الصغيرة. غير أن الصورة الفوتوغرافية المعدَّلة والتمثال المُسبغ عليه طابع الكمال يفتقران عادة إلى



64
أبولو بلفيدير،
نحو 350 ق.م.
رخام، نسخة رومانية من الأصل الإغريقي،
الارتفاع 224 سم،
Museo Pio Clementino, Vatican

القوة والسمات. إن أشياء كثيرة تُسقط وتُحذف بحيث إنه لم يبقَ إلا شبح شاحب للموديل لا متعة فيه. والحق هو أن طريقة الإغريق كانت خلاف ذلك تمامًا. فطوال هذه القرون كان همّ الفنانين الذين ناقش فنّهم أن يبثّوا مزيدًا من الحياة في القشور القديمة. وفي زمن براكسيتليس أعطى منهجُهم أينَع ثمارِه. فالنماذج القديمة أخذت تتحرك وتتنفس بين يدي النحات البارع، وهي تقف أمامنا مثل بشر الواقع، ولكنهم من عالم آخر أفضل من عالمنا. وهذا لا يرجع إلى أن الإغريق كانوا أوفر صحة وجمالاً من غيرهم ـ لا داعي لاعتقاد ذلك ـ بل لأن الفن في تلك الفترة قد بلغ نقطةً توازنَ عندها النموذجي والفردي توازنًا جديدًا ودقيقًا.



65
فينوس ميلو،
نحو 200 ق.م.
رخام، الارتفاع 202 سم،
Louvre, Paris

إن كثيرًا من أعمال الفن القديم التي أُعجب بها أهل الأزمنة اللاحقة باعتبارها تمثل أكمل النماذج البشرية هي نُسخ أو أشكال مختلفة للتماثيل التي صُنعت في هذه المرحلة، أي منتصف القرن الرابع ق.م. ويُظهر تمثال أبولو بلفيدير (Apollo Belvedere) (شكل 64) النموذج المثالي للجسد الإنساني. وحين ننظر إليه وهو يقف أمامنا وقفته المؤثرة حاملاً القوس بالذراع الممدودة، ورأسه ملتفت إلى جانب، وكأنه يتابع السهم بالنظر، لا نجد صعوبة في تعرف الصدى الخافت للمنهج القديم الذي يُعطَى فيه كل قسم من أقسام الجسم مظهره المميّز. ومن بين تماثيل فينوس القديمة الشهيرة ربما يكون تمثال فينوس ميلو (سُمِّي هكذا لأنه وجد في جزيرة ميلوس (Melos)) هو الأشهر (شكل 65). والمرجح هو أنه واحد من مجموعة فينوس وكيوبيد التي صُنعت في مرحلة متأخرة بعض الشيء، ولكنها استخدمت منجزات براكسيتليس ومناهجه. لقد صُنع ليُرى من جانب (كانت فينوس تبسط ذراعيها نحو كيوبيد)، ويمكن أن نُعجب مرة أخرى بالوضوح والبساطة اللذين شكّل بهما الفنان الجسد الجميل، والطريقة التي أظهر بها أقسامه الرئيسية من غير أن تغدو خشنة أو غامضة.

بالطبع، ثمة عيب في خلق الجمال على هذه الطريقة التي تجعل شكلاً عامًّا ومتناسقًا يماثل الحياة إلى حد يبدو معه الرخام حيًّا يتنفس. كان يمكن إبداع نماذج بشرية مقنعة بهذه الطريقة، ولكن هل كانت هذه الطريقة ستؤدي إلى تصوير إنسان معين؟ لعلنا نستغرب أن فكرة الصورة الشخصية، بالمعنى المعروف الآن، لم تخطر للإغريق إلا في أواخر القرن الرابع. صحيح أننا نسمع أن تصويرات شخصية قد صُنعت في أزمنة مبكرة (شكل 54)، ولكن هذه التماثيل ربما لم تكن أشباهًا جيدة للأصل. إن صورة قائد قد كانت أفضل قليلاً من صورة جندي وسيم يعتمر خوذة، ويحمل رمحًا. فالفنان

لم ينسخ شكل أنفه، أو تجاعيد جبهته، أو سيماءه الفردية. وإنها لحقيقة غريبة لم نناقشها بعد، وهي أن الفنانين الإغريق تحاشوا في الأعمال التي رأيناها أن يعطوا الرؤوس تعبيرًا معيّنًا. وهذا أمر أكثر مدعاة للدهشة مما يبدو أول وهلة، لأننا قلما نخطط وجهًا بسيطًا على قصاصة ورق من غير إعطائه تعبيرًا محددًا (مضحك عادة). وبالطبع، فإن رؤوس التماثيل أو الرسوم الإغريقية في القرن الخامس ليست خالية من التعبير، بمعنى الظهور بليدة أو جامدة، ولكنها لا تعبر أبدًا عن عاطفة قوية. فما استخدمه هؤلاء الفنانون للتعبير عما دعاه سقراط «نشاطات الروح» (شكل 58) هو الجسم وحركاته، لأنهم أحسّوا أن حركة الملامح تشوّه وتدّمر اتساق الرأس البسيط.

وفي الجيل الذي أعقب براكسيتليس، أي نحو نهاية القرن الرابع، أُزيلت هذه العقبة شيئًا فشيئًا، واكتشف الفنانون وسيلة لبعث الحياة في الملامح من غير تدمير جمالها. إضافة إلى ذلك، تعلموا كيف يلتقطون نشاطات الروح الفردية، وأسارير الوجه المتميزة، ويصنعون صورًا بالمدلول المعاصر للكلمة. وفي عهد الإسكندر أخذ الناس يناقشون هذا الفن الجديد. يذكر أحد كتّاب تلك المرحلة، منتقدًا عادات المتملقين والمتزلفين المزعجة، أنهم يجهرون دائمًا بالثناء على التمثال الذي يشبه حاميهم شبهًا لافتًا للنظر. والإسكندر نفسه آثر أن يعمل تمثاله نحاتُ البلاط لايسيبوس (Lysippus)، أشهر فناني ذلك الزمن، وقد أدهش صدقه مع الطبيعة معاصريه. ويُظن أن صورة الإسكندر تظهر في نسخة غير دقيقة (شكل 66)، وهذه النسخة تظهر كم تغير الفن منذ حوذيّ دلفي، أو حتى منذ زمن براكسيتليس الذي يفصله عن لايسيبوس جيل واحد فقط. وبالطبع، فإن مشكلتنا مع التماثيل الشخصية القديمة هي أننا لا نقدر في الحقيقة على إبداء رأينا في مشابهتها للأصل، كما يفعل المتملقون، مع أنها في الحقيقة أقل شبهًا. وربما لو استطعنا أن نرى لقطة للإسكندر لوجدنا أنها لا تشبه التمثال النصفي تمامًا. ومن الممكن أن تكون تماثيل لايسيبوس قد شابهت إلهًا أكثر مما شابهت فاتح آسيا الحقيقي. ومع ذلك يمكننا أن نقول: إن رجلاً مثل الإسكندر، قَلِق الروح، جمّ المواهب، ولكن النصر أفسده بعض الشيء، ربما كان يشبه هذا التمثال بحاجبيه المرفوعين، وملامحه الحيوية.

66
رأس الاسكندر الكبير، نحو 325 ـ 300 ق.م.
نسخة رخامية عن نسخة لايسيبوس الأصلية، الارتفاع 41 سم،
Archaeological Museum, Istanbul

كان تأسيس الإسكندر لإمبراطورية حدثًا بالغ الأهمية للفن الإغريقي لأنه تطور بذلك من كونه اهتمامًا لبعض المدن الصغيرة، إلى لغة تصويرية لنصف العالم تقريبًا. وهذا التغير كان لا بد أن يؤثر في خصائصه. ونحن لا نسمّي عادة فن هذه المرحلة المتأخرة بالفن الإغريقي، بل بالفن الهيليني (Hellenistic)، لأن هذا هو الاسم الذي أطلق على الإمبراطوريات التي أسسها خلفاء الإسكندر في بلاد





67
تاج عمود كورنثي،
نحو 300 ق.م.
Archaeological Museum, Epidaurus

الشرق عمومًا. فالمدن الكبيرة الغنية مثل الإسكندرية في مصر، وإنطاكية في سوريا، وبرغامون (Pergamon) في آسيا الصغرى كانت مطالبها من الفنانين مختلفة عن المطالب التي عهدوها في اليونان. وحتى في فن العمارة، فإن الأشكال القوية والبسيطة للأسلوب الدوري، والرشاقة السلسة للأسلوب الأيوني لم تعد كافية. لقد فُضّل شكل جديد للعمود ابتُكر في أوائل القرن الرابع، وسمّي باسم المدينة التجارية الغنية كورنث (Corinth) (شكل 67).أضيفت في الأسلوب الكورنثي حلية نباتية إلى الحلية الحلزونية الأيونية من أجل زخرفة تاج العمود، وفي البناء كله كانت الزخارف أكثر وأغنى. لقد ناسب الأسلوب المترف المباني الفخمة التي أُنشئت على نطاق واسع في مدن الشرق الجديدة. ومع أن معظمها قد اندرس، فإن ما بقي منها يعطينا فكرة عن روعتها وفخامتها. إن أساليب الفن الإغريقي وابتكاراته قد طُبقت على نطاق الممالك الشرقية، وحسب تقاليدها.

68
مذبح زيوس من برغامون،
نحو 164 ـ 156 ق.م.
رخام،
Pergamon Museum, Staatliche Museen, Berlin

قلت: إن الفن الإغريقي كان لا بد أن يتغير في المرحلة الهيلينية. ويمكن ملاحظة هذا التغيّر في بعض أشهر منحوتات العصر. وأحد هذه الأعمال هو مذبح من مدينة برغامون التي أُنشئت حوالى 160 ق.م. (شكل 68). والمجموعة التي تظهر عليه تمثل الصراع بين الآلهة والعمالقة. إنه عمل رائع، ولكننا نبحث بلا جدوى عن الانسجام والدماثة المعهودين في النحت الإغريقي المبكر. والواضح أن الفنان كان يقصد إحداث تأثير درامي قوي. فالمعركة حامية الوطيس. العمالقة المفتقرون إلى رشاقة الحركة تكتسحهم الآلهة المنتصرة، فينظرون إلى الأعلى بانفعال شديد، وألم مبرّح. والمشهد يمتلئ بالحركة العنيفة، والملابس المتطايرة. وبغية تعميق الإحساس بالدهشة، لم يعد النحت النافر يُعمل على الجدار، بل يتم تشكيله من أشكال لا يدعمها شيء، وتبدو أنها تفيض في صراعها على درج المذبح وكأن الموضع الذي ينبغي أن تكون فيه أمر لا يقلقها. لقد أحب الفن الهيليني هذه الأعمال القوية العنيفة، وأراد أن يكون مؤثرًا، وهو كذلك بلا ريب.

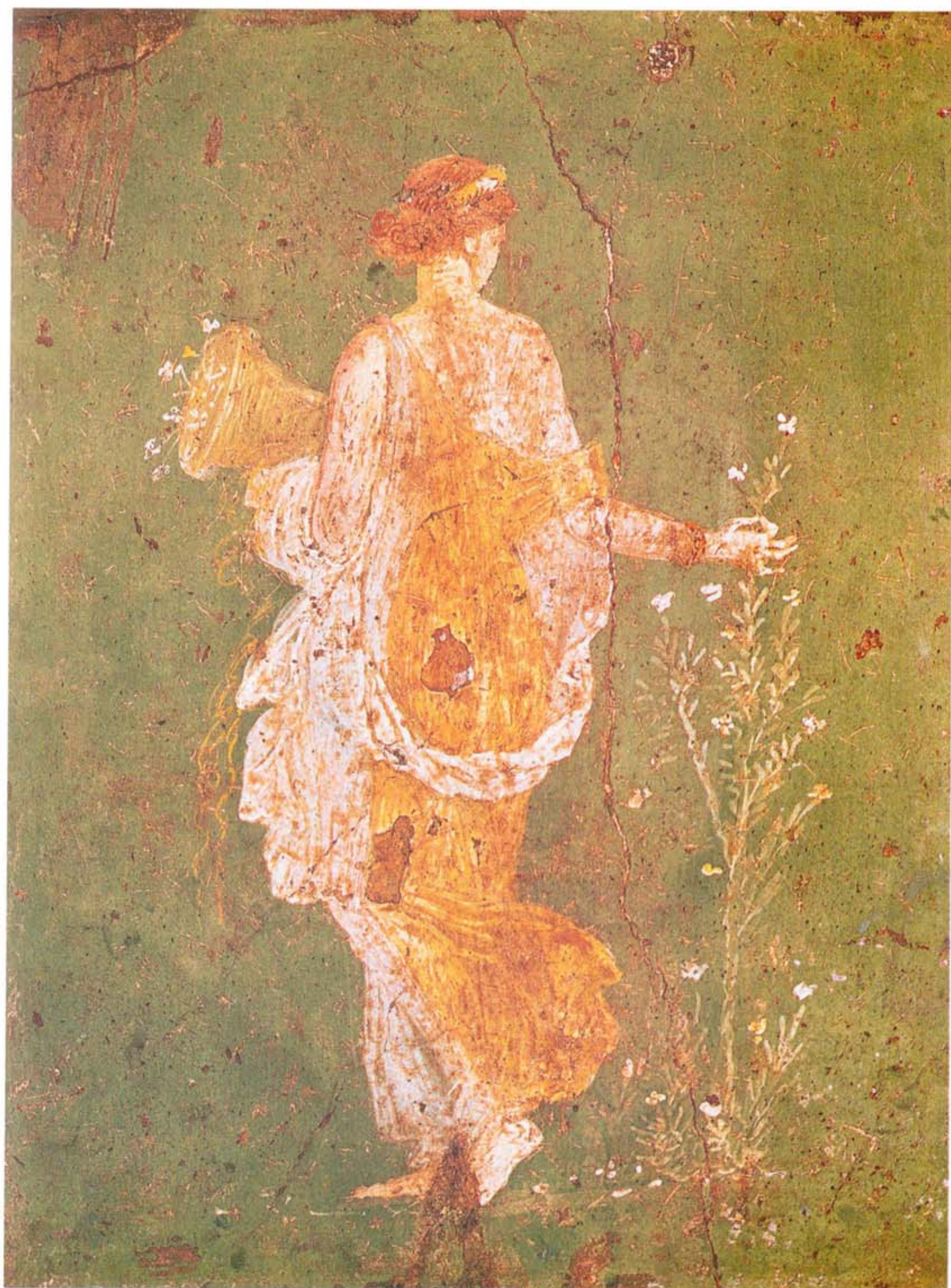




إن بعض أعمال النحت القديمة التي حظيت بالشهرة الواسعة في الأزمنة اللاحقة هي من إبداع العصر الهيليني. وحين ظهرت مجموعة لاووكون (Laocoön) المأساوية (شكل 69) في عام 1506، كان لذلك أبلغ الأثر في نفوس الفنانين وعشاق الفن. فهي تمثل مشهدًا رهيبًا يصفه فيرجيل في **الإنياذة**. لقد حذر كاهن طروادة مواطنيه من قبول الحصان الخشبي الذي اختبأ فيه الجنود الإغريق. والآلهة التي ترى أن خططها الرامية إلى تدمير طروادة يمكن أن تحبط، ترسل حيتين هائلتين من البحر تلتفّان على الكاهن وولديه المنكودين وتخنقانهم. وهذه القصة واحدة من قصص القسوة العبثية التي اقترفتها الآلهة ضد أناس مساكين، وهي قصص متكررة في أساطير الإغريق والرومان. ويا ليتنا نعلم كيف أثّرت القصة في نفس الفنان الإغريقي الذي تصوّر هذه المجموعة المؤثرة. هل أرادنا أن نشعر بهول المشهد الذي تتعذب فيه ضحية بريئة لأنها قالت الحقيقة؟ أم أنه أراد في المقام الأول أن يظهر قدرته على تصوير صراع مرعب ومثير بعض الشيء بين الإنسان والحيوان؟ كان لدى الفنان كل المسوّغات للافتخار بمهارته. إن الطريقة التي تُظهر بها عضلاتُ الجذع والسواعد معاناةَ هذا الصراع الذي لا أمل فيه، والجهد المبذول فيه، والألم الذي يعبّر عنه وجه الكاهن، وتملل الولدين المخذولين، والطريقة التي جُمّدت بها حركة هذه المجموعة واضطرابها، إن كل ذلك قد أثار الإعجاب منذ ذلك الزمن. ولكن لا يسعني إلا أن أتوقع أحيانًا أن هذا الفن كان يقصد منه أن يروق الجمهور الذي كان يتمتع بالمشاهد المرعبة في ميدان المجالدة. وربما يكون من الخطأ أن يُلام الفنان على ذلك. فالراجح هو أن الفن في هذا الوقت قد فقد إلى حد بعيد علاقته القديمة بالسحر والدين. أصبح الفنانون مهتمين بالمشكلات الخاصة بالحرفة، ومشكلة تمثيل مثل هذا الصراع الدرامي بكل حركته، وتعبيره، وتوتره، باعتباره عملاً تُمتحَن فيه مهاره الفنان. أما عدالة قدر لاووكون أو عدمها فقد لا تكون خطرت للفنان على الإطلاق.

69
هاجيساندروس، وأثينودورس، وبوليدورس الرودسيون
لاووكون وولداه،
نحو 175 ـ 50 ق.م.
رخام، الارتفاع 242 سم،
Museo Pio Clementino, Vatican

في هذا الوقت، وفي هذا المناخ، أخذ الأغنياء يجمعون أعمال الفن، ويطلبون نسخ الأعمال المشهورة إن عزّ الأصل، وإن وجدوه دفعوا ثمنه غاليًا. وأخذ الكتّاب يهتمون بالفن، ويكتبون عن حياة الفنانين، ويجمعون نوادرهم الغريبة، ويؤلفون كتبًا لإرشاد السيّاح. إن كثيرًا من أشهر الفنانين القدماء لم يكونوا نحاتين بل رسامين، ونحن لا نعلم شيئًا عن أعمالهم إلا ما نجده في تلك المقاطع من كتب الفن القديمة التي وصلت إلينا. ونعلم أن أولئك الرسامين كانوا مهتمين أيضًا بالمشكلات الخاصة بالحرفة، أكثر منهم بالوظيفة الدينية للفن. ونسمع عن رسامين كبار تخصصوا بالموضوعات المستمدة من الحياة اليومية، فرسموا محلات الحلاقين، أو مشاهد من المسرح، غير أن هذه الرسوم قد ضاعت كلها.



وسبيلنا الوحيد إلى تكوين فكرة عن الرسم القديم هو النظر إلى التصوير الجصي على الجدران، ولوحات الفسيفساء التي اكتُشفت في بومبي (Pompeii)، وأماكن أخرى. كانت بومبي مدينة صغيرة غنية، وقد دُفنت تحت رماد بركان فيزوف عندما ثار في عام 79 م. ومنازل هذه المدينة وفيلاتها لم يخلُ معظمها من الرسوم على الجدران والأعمدة، ومن الصور المنسوخة المؤطرة. وهذه الأعمال ليست كلها أعمالاً رائعة طبعًا، ولكن المدهش هو أن نرى هذا القدر من الأعمال الجيدة في مدينة صغيرة، أو غير مهمّة بالأحرى. وإذا نقّب أحفادنا في أحد المنتجعات الواقعة على شاطئنا، من الصعب أن يكون لنا هذا المظهر الجميل. من الواضح أن الذين زيّنوا منازل بومبي والمدن المجاورة من مثل هيركولانيوم (Herculaneum) وستابيا (Stabiae) قد اعتمدوا كثيرًا على مجمل إبداعات الفنانين الكبار في العصر الهيليني. وبين أعمال مبتذلة كثيرة نكتشف أحيانًا صورة بالغة الجمال والرشاقة (شكل 70) تمثّل إحدى ربات الفصول وهي تقطف زهرة وكأنها تفعل ذلك وهي ترقص. ونعثر أيضًا على تفاصيل من مثل رأس أحد آلهة الغابات والحقول (شكل 71) تعطينا فكرة عن البراعة والحرية اللتين اكتسبهما هؤلاء الفنانون في معالجة الملامح.

70

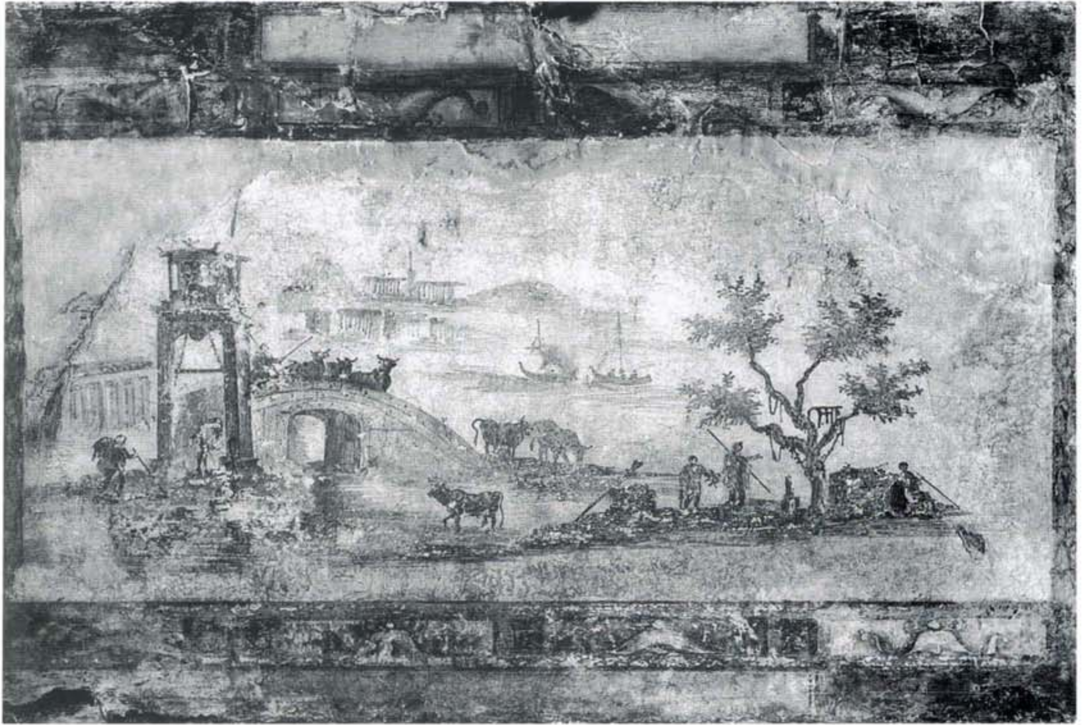
فتاة تجمع الزهور،
القرن الأول الميلادي
تفصيل من جدارية،
من ستابيا،
Museo Archeologico
Nazionale, Naples

71

رأس أحد آلهة الغابات،
القرن الثاني ق.م.
تفصيل من جدارية
من هيركولانيوم،
Museo Archeologico
Nazionale, Naples

إن كل ما يمكن أن يُصوَّر نجده في هذه الرسوم التي زُيّنت بها الجدران، فمن صور الحياة الساكنة نجد مثلاً صورة ليمونتيْن مع كأس ماء، كما نجد صور حيوانات، وحتى المناظر الطبيعية نجدها هناك. ولعل هذا هو التجديد الأهم في العصر الهيليني. فالفن الشرقي القديم لم يجد ضرورة للمناظر الطبيعية إلا خلفيةً للمشاهد التي صُوِّرت فيها الحياة الإنسانية أو الحملات الحربية. وبالنسبة إلى الفن الإغريقي في زمن فيدياس وبراكسيتليس بقي الإنسان هو الموضوع الغالب على اهتمام الفنان. وفي العصر الهيليني، حين اكتشف شعراء من مثل ثيوكريتوس (Theocritus) سحر الحياة وبساطتها بين الرعاة، حاول الفنانون أيضًا استحضار مسرّات الريف للمقيمين





72
منظر طبيعي،
القرن الأول ق.م.
جدارية،
Villa Albani, Rome

في المدن. وهذه اللوحات ليست مناظر واقعية لمنازل ريفية، أو أمكنة جميلة، بل هي مجموعات تضمّ كل ما يشكل مشهدًا طبيعيًا: رعاة وقطيع، وأضرحة بسيطة، وفيلات بعيدة، وجبال (شكل 72). وفي هذه الصور رُتّبت الأشياء ترتيبًا ساحرًا، وظهرت كل عناصرها بأحسن مظاهرها. لذلك نشعر بالفعل بأننا نشاهد منظرًا هادئًا. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه الأعمال أقل واقعية مما يمكن أن نظنّ أول وهلة. فلو بدأنا نسأل أسئلة صعبة، أو حاولنا أن نرسم خريطة للمكان، لما وجدنا الأمر سهلاً. نحن لا نعلم المسافة المفترضة الفاصلة بين المزار والفيلا، ولا بُعْد الجسر من المزار أو قربه منه. والحقيقة هي أن ما ندعوه قواعد المنظور لم يكن يعرفها حتى فنانو العصر الهيليني. والطريق المشجر المعروف الذي يمتد حتى نقطة التلاشي، والذي رسمناه في المدرسة، لم يكن آنذاك مهمة معيارية. لقد رسم الفنانون الأشياء البعيدة صغيرةً، والقريبة أو المهمة كبيرةً، أما قانون التصغير المنتظم للأشياء كلما ازدادت بعدًا، أي الإطار الثابت الذي يمكننا أن نصوّر فيه المشهد، فلم يكن معتمدًا في العصور القديمة. والحق هو أنه لم يطبق إلا بعد ألف سنة ونيّف. لذلك فإن أقرب أعمال الفن القديم إلينا، وأكثرها حرية ودلالة على الثقة ما زالت تحتفظ في الأقل بما تبقى من المبدأ الذي ناقشناه في وصفنا للفن المصري.

وحتى ههنا، فإن معرفة الخطوط العريضة المميزة للأشياء تتساوى في القيمة مع الانطباع الفعلي الذي نتلقّاه من خلال العين. ولقد أقررنا بأن هذه الصفة ليست عيبًا في أعمال الفن يدعو إلى الأسف أو الازدراء، وأن من الممكن إنجاز الكمال الفني باستخدام أي أسلوب. لقد خرق الإغريق المحظورات الصارمة للفن الشرقي المبكر، وانطلقوا في رحلة اكتشاف بغية إضافة مزيد من القسمات المستمدة من الملاحظة إلى صور الكائنات التقليدية. ولكن أعمالهم لم تظهر كأنها مرايا ينعكس فيها أي ركن مفرد من أركان الطبيعة، بل كانت تحمل على الدوام بصمة الفكر الذي يصنعها.



نحات إغريقي في المشغل، القرن الأول ق.م.

طبعة فص خاتم هيليني، 1.3 × 1.2 سم،
Metropolitan Museum of Art, New York

الفصل الخامس

فاتحو العالم

الرومان والبوذيون واليهود والمسيحيون، من القرن الأول إلى القرن الرابع الميلاديين

رأينا أن بومبي التي كانت مدينة رومانية قد احتوت على صور من الفن الهيليني، لأن الفن قد بقي على حاله تقريبًا حين فتح الرومان العالم، وأسسوا إمبراطوريتهم على أنقاض الممالك الهيلينية. كان معظم الفنانين الذين عملوا في روما من الإغريق، وابتاع أكثر الجامعين الرومان أعمال كبار الفنانين، أو نسخًا منها. ومع ذلك، فإن الفن قد تغيّر إلى حد ما عندما أصبحت روما سيدة العالم. لقد أُلقيت على عاتق الفنانين مهمات جديدة، وكان عليهم أن يعدلوا مناهجهم وفقًا لذلك. ولعل أبرز ما أنجزه الرومان كان في مجال الهندسة المدنية، فطرقاتهم، وقنواتهم المرتفعة، وحماماتهم العامة نعرفها جميعًا. وحتى أنقاض هذه المباني ما زالت عميقة التأثير في النفوس. فالمرء يشعر كأنه نملة عندما يسير في روما بين الأعمدة الهائلة. وهذه الآثار هي التي جعلت في الحقيقة نسيان «عظمة روما» في القرون التالية أمرًا مستحيلاً.

إن الحلبة الضخمة المعروفة بالمدرج الكبير (Colosseum) (شكل 73) ربما تكون أشهر هذه المباني، وخصائصها الرومانية أثارت كثيرًا من الإعجاب في الأزمنة المتأخرة. يتألف هذا المرفق العام من ثلاث طبقات من الأقواس التي يعلو بعضها بعضًا لدعم مقاعد المسرح الكبير في الداخل. وفي واجهة هذه الأقواس وضع المهندس الروماني حجابًا من الأشكال الإغريقية. لقد نفّذ بالفعل أساليب العمارة الثلاثة المستخدمة في المعابد الإغريقية. فالطابق السفلي هو شكل آخر من أشكال الأسلوب الدوري الذي حوفظ فيه حتى على الفسحات الفاصلة والشقوق الطولية الثلاثيّة، والطابق الثاني أعمدته أيونية، أما الثالث والرابع فأنصاف أعمدتهما كورنثية. وهذا الجمع بين المباني الرومانية والأشكال أو «الطُرُز المعمارية» الإغريقية كان له تأثير بالغ في المهندسين المتأخرين. وإذا جُلْنا في مدننا، ربما رأينا ما يدلّ على هذا التأثير.

ولعل أيًّا من إبداعات الرومان المعمارية لم يكن له تأثير أَبْقى من تأثير أقواس النصر التي أقاموها في إيطاليا، وفرنسا (شكل 74)، وشمال أفريقيا، وآسيا. لقد تكونت العمارة الإغريقية على العموم من وحدات متشابهة، وهذا يصحّ حتى على





73
المدرج الكبير، روما،
نحو 80 م

74
قوس نصر الإمبراطور
تايبريوس، أورانج،
جنوب فرنسا،
نحو 14 - 37 م

المدرج الكبير، أما في أقواس النصر، فإن الطرز المعمارية تستخدم من أجل بناء بوابة مركزية واسعة وإبرازها وإحاطتها من الجانبين بمدخلين أضيق منها. وهذا الترتيب أمكن استخدامه في التكوين المعماري كما يستخدم الوتر في الموسيقى.

في أي حال، إن أهم سمة في فن العمارة الروماني هي استخدام الأقواس. وهذا الابتكار أدى دورًا صغيرًا في المباني الإغريقية، أو لم يؤدِّ أي دور، مع أن المهندسين الإغريق ربما كانوا يعرفونه. إن بناء قوس من أحجار على شكل إسفين عمل هندسي صعب جدًا. وحالما يتمكن البنّاء من هذا الفن، يستطيع أن يستخدمه في تصاميم متزايدة الجرأة. يستطيع أن يباعد بين أعمدة جسر أو قناة، ويستطيع



75

البانثيون من الداخل،
روما، نحو 130 م.

رسم ج. ب. بانيني،
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

أيضًا أن يستفيد من هذا الأسلوب في بناء سقف مقنطر. والرومان أصبحوا أصحاب خبرة عظيمة في بناء القناطر بوسائل تقنية متنوعة. وأعجب مباني الرومان المقنطرة هو مبنى البانثيون (Pantheon)، أو معبد جميع الآلهة، وهو المعبد الوحيد الذي بقي من العصور القديمة مكانًا للعبادة، إذ تحول في المرحلة المسيحية المبكرة إلى كنيسة، ولذلك وُقي من التهدم. إن داخله (شكل 75) قاعة مستديرة فسيحة ذات سقف معقود جُعل في أعلاه فتحة تُرى منها السماء. ومع أن هذه الفتحة هي النافذة الوحيدة، فإن القاعة تتلقّى منها إضاءة وافرة ومنتظمة. وأنا لا أعرف إلا قليلاً من المباني التي توقع في النفس إحساسًا مماثلاً بالتوافق والصفاء، وانعدام الشعور بالثقل. فالقبة الهائلة تبدو مرتفعة فوقك كأنها قبة سماء ثانية.



76
الإمبراطور فسباسيان، نحو 70 م.
رخام، الارتفاع 135 سم، Museo Archeologico Nazionale, Naples

لقد تميّز الرومان بأخذهم ما يحلو لهم من العمارة الإغريقية وتطبيقه وفق حاجاتهم، وهذا ما فعلوه في المجالات كافة. كانت الصور المماثلة للحياة أهم حاجاتهم الدائمة، وكانت قد أدت دورًا في ديانتهم القديمة. كانوا يحملون عادة صورًا من الشمع للأسلاف في مواكب الجنائز. ولا شك في أن هذه العادة كانت مرتبطة باعتقادهم أن الشبه يحفظ الروح، وهو الاعتقاد المعروف عند المصريين القدماء. ولما أصبحت روما إمبراطورية، بقي تمثال الإمبراطور النصفي يُنظر إليه بخشوع. ونحن نعرف أن كل روماني ترتّب عليه أن يحرق البخور أمام هذا التمثال تعبيرًا عن وفائه وولائه، وأن اضطهاد المسيحيين بدأ لأنهم رفضوا الامتثال لهذا الطلب. والأمر الغريب هو أن الرومان، على الرغم من مدلول الصورة الديني، قد أذنوا للفنانين أن يصنعوا لهم تماثيل مشابهة للأصل وغير مجاملة أكثر من أي شيء حاوله الإغريق. ربما استخدموا أحيانًا أقنعة الموت، وهذا ما أكسبهم معرفة مدهشة بتركيب الرأس البشري وقسماته. على أي حال، نحن نعرف الأباطرة: بومبي، وأوغسطوس، وتيتوس، ونيرون كأننا رأينا وجوههم على الشاشة. ولا نرى في تمثال فسباسيان (Vespasian) (شكل 76) أي تزلف ـ أي شيء يميزه كونه إلهًا. فهو يبدو مثل أي صاحب مصرف غني، أو صاحب مجموعة من السفن.



77

عمود تراجان، روما، نحو 114 م.

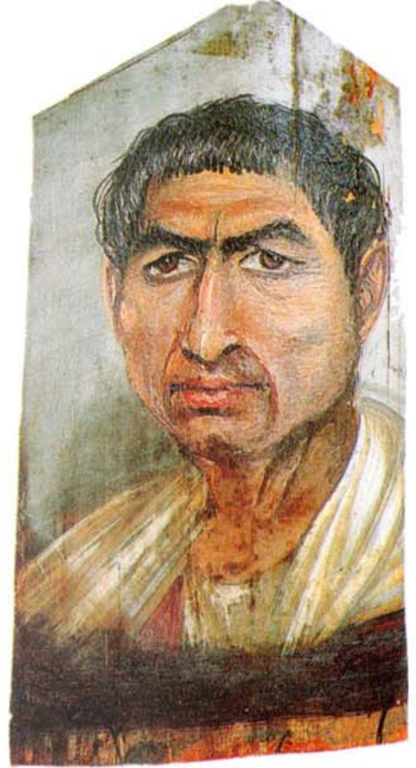
78

تفصيل من شكل 77، في الأعلى: سقوط مدينة، في الوسط: معركة ضد أهل داشيا، في الأسفل: جنود يحصدون القمح خارج القلعة

وعلى الرغم من ذلك، لا شيء تافهًا في هذه التماثيل الرومانية، ذلك أن الفنانين قد أفلحوا على نحو ما في جعلها مشاكلة للحياة من غير أن تكون مبتذلة.

وثمة مهمة أخرى طلبها الرومان من الفنان أعادت إلى الحياة تقليدًا نعرفه من الشرق القديم (شكل 45). لقد أرادوا هم أيضًا أن يعلنوا انتصاراتهم، ويرووا قصة حملاتهم. إن تراجان (Trajan) مثلاً قد نصب عمودًا ضخمًا ليؤرخ بالصور حروبه وانتصاراته في داشيا (Dacia) (رومانيا الحديثة). وعلى هذا العمود نرى الفيالق الرومانية تبحث عن الطعام، وتقاتل، وتنتصر (شكل 78). واستُخدمت في هذه التقارير الحربية مهارة الفن الإغريقي ومنجزاته كلها خلال القرون السابقة. ولكن الأهمية التي علّقها الرومان على دقة تصوير التفاصيل، وعلى وضوح القصة





التي من شأنها أن تؤثّر في وجدان المقيمين في البلد، قد غيرت طبيعة الفن إلى حد بعيد. فالانسجام، والجمال، والتعبير الدرامي لم تعد في مقدمة الأهداف. كان الرومان واقعيين، وقليلي الاهتمام ببضاعة الخيال. ومع ذلك، كان أسلوبهم في تصوير أعمال البطولة عظيم القيمة بالنسبة إلى الديانات التي اتصلت بإمبراطوريتهم المترامية الأطراف.

إن القرون التي أعقبت ميلاد المسيح قد شهدت حلول الفن الهيليني والروماني محل فنون ممالك الشرق حتى في أقوى معاقلها السابقة. كان المصريون لا يزالون يحنّطون موتاهم، ولكنهم بدلاً من إضافة تماثيل إلى مومياءات أولئك الموتى، أوكلوا تصويرهم إلى فنانين مطلعين على أساليب الرسم الإغريقي (شكل 79)، وهذه الصور التي عملها حرفيون متواضعون مقابل أجر زهيد ما زالت تدهشنا بما فيها من قوة وواقعية، ومن أعمال الفن القديم لا يبدو جديدًا و«حديثًا» مثلها إلا القليل.

79

صورة رجل، نحو 100 م.
من مومياء وجدت في هوارة، مصر.
مرسومة على شمع حار،
17.2×33 سم،
British Museum,
London

80

غوتاما (بوذا) يغادر منزله، نحو القرن الثاني الميلادي
وجد في لوريان تانغاي، باكستان (قندهار القديمة)،
شست أسود،
54×48 سم،
Indian Museum,
Calcutta

إن تعديل مناهج الفن الجديدة بما يتوافق مع الحاجات الدينية لم يقم به المصريون وحدهم. فالطريقة الرومانية في رواية قصة، أو تعظيم بطل، قد تبنّاها حتى في الهند النائية فنانون تولّوا مهمة توضيح قصة فتح سلمي هي قصة بوذا.

لقد ازدهر فن النحت في الهند قبل أن يبلغها التأثير الهيليني بزمن طويل، ولكن صورة بوذا في المنحوتات النافرة ظهرت أول ما ظهرت في منطقة قندهار الحدودية. وهذه الصورة هي التي أصبحت نموذجًا للفن البوذي المتأخر. فالشكل 80 يمثل حادثة من أسطورة «التخلّي العظيم»، أي مغادرة الأمير الشاب غوتاما (Gautama) قصر والديه للتزهد في البرّية. لذلك يخاطب فرسه الأثير كنْثاكا (Kanthaka) قائلاً: «أرجو، يا كنثاكا العزيز أن تحملني مرة أخرى في هذه الليلة. وعندما أُصبح بعونك بوذا، سآتي بالخلاص إلى دنيا الآلهة والبشر». ولو صهل كنثاكا، أو أحدثت حوافره صوتًا فحسب لاستفاقت المدينة، واكتُشف رحيل الأمير. لذلك كتمت الآلهة صوته، ووضعت أكفَّها تحت حوافره حيثما خطا.





إن الفن الإغريقي والروماني الذي علّم الناس تصور آلهتم وأبطالهم في أشكال جميلة، قد ساعد الهنود أيضًا على إبداع صورة مخلصهم. وفي منطقة قندهار الحدودية، إنما عُمل أيضًا رأس بوذا الجميل الذي تنمّ ملامحه عن السكينة والدعة والوقار (شكل 81).

أما الدين الشرقي الآخر الذي تعلّم كيف يصور قصصه المقدسة من أجل تعليم المؤمنين، فهو دين اليهود. ومع أن التشريع اليهودي يحظر صنع الصور خوفًا من عبادة الأصنام، فإن المستوطنات اليهودية في المدن الشرقية كانت تزيّن جدران معابدها عادة بصور من العهد القديم. وإحدى هذه الصور تم اكتشافها حديثًا في مستعمرة رومانية صغيرة في بلاد الرافدين تدعى دورا أوروبوس (Dura Europos). وهذه الصورة ليست عملاً فنيًا مهمًا، إلا أنها وثيقة مثيرة للاهتمام من القرن الثالث م. ولا يقلل من أهميتها أسلوبها الأخرق، ومظهرها المسطّح والبدائي (شكل 82). إن موسى يضرب الصخرة، فيخرج منها ماء. ولكن الصورة ليست توضيحًا للقصة الواردة في الكتاب المقدس بقدر ما هي تفسير بالصور لمغزى القصة بالنسبة إلى اليهود. ولعل هذا هو سبب تصوير موسى شخصًا طويلاً واقفًا قدّام الخيمة التي اتخذها اليهود معبدًا متنقلاً، حيث نستطيع أن نتبين الشمعدان السباعي الفروع. وحتى يُظهر الفنان أن قبائل إسرائيل كلها قد أخذت نصيبها من ماء المعجزة رسم اثني عشر جدولاً ينساب كل واحد منها إلى شخص صغير واقف أمام خيمة. ولا شك في أن الفنان لم يكن ماهرًا جدًا، وهذا ما فسّر طريقته البسيطة. ربما لم يكن في الواقع معنيًا بأن تكون الصور مطابقة للواقع، فالتطابق الدقيق يخالف

81

رأس بوذا، القرن الخامس ـ القرن السادس الميلاديان

وجد في هدّه، أفغانستان (قندهار القديمة)، جص جيري مع آثار خضاب، الارتفاع 29 سم، Victoria and Albert Museum, London



82

موسى يخرج الماء من الصخرة، 245 ـ 256 م.

جدارية، معبد في دورا أوروبوس، سوريا

الوصية التي تحظر الصور. كانت غاية الفنان أن يذكّر المشاهد بالمناسبة التي أظهر فيها الرب قوته. وهذه اللوحة الجدارية المتواضعة ذات أهمية لأن اعتبارات مماثلة أخذت تؤثر في الفن مع انتشار المسيحية من الشرق، وإدخالها الفن إلى كنائسها.

ولما دُعي الفنانون المسيحيون إلى تصوير المخلّص وحوارييه تلقّوا المعونة من تراث الفن الإغريقي أيضًا. إن الشكل 83 يظهر إحدى صور المسيح المبكرة العائدة إلى القرن الرابع م. وبدلاً من الشخص الملتحي الذي ألفنا مشاهدته في الصور المتأخرة، نرى المسيح في بهاء الشباب يستوي على العرش بين القديسيْن بطرس وبولس اللذين يبدوان كأنهما فيلسوفان جليلان من فلاسفة الإغريق. وثمة تفصيل معيّن يذكرنا بالعلاقة التي ما زالت تربط هذا النحت النافر بالأساليب المتبعة في الفن الهيليني الوثني. فالنحات جعل قدمي المسيح تستقران على قبة الجوزاء التي يحملها إله السماء القديم إشارة منه إلى أن المسيح يستوي على عرش فوق السماوات.

إن أصول الفن المسيحي ترجع إلى أبعد من هذا المثال، غير أن المسيح نفسه لا يظهر أبدًا في الأنصاب المبكرة. ويهود دورا (Dura) رسموا مشاهد



83

المسيح مع القديسين بطرس وبولس،
نحو 389 م.
نحت نافر على رخام،
من ناووس جونيوس باسوس،
سرداب كنيسة القديس بطرس،
روما



84

الرجال الثلاثة
في أتون النار، القرن 3 م.
جدارية، سرداب الدفن
في كنيسة برسيلا، روما

من العهد القديم في معابدهم لا من أجل تزيينها، بل من أجل سرد حكاية مقدسة سردًا مرئيًا. ولما طُلب من الفنانين تزويد أماكن الدفن المسيحية بالصور ـ سراديب الدفن الرومانية ـ كانت الروح ذاتها هي الغالبة على عملهم. إن لوحة من مثل لوحة «الرجال الثلاثة في أتون النار» (شكل 84)، والتي يرجّح أنها تعود إلى القرن الثالث الميلادي، تُظهر أن هؤلاء الفنانين كانوا مطلعين على أساليب الرسم الهيليني المستخدمة في بومبي. كانوا قادرين تمامًا على استحضار هيئة الإنسان بالقليل من ضربات الفرشاة الأولية. ولكننا نشعر أيضًا بأن تلك المؤثرات والأساليب لم تثر اهتمامهم كثيرًا. فالصورة لم تعد شيئًا جميلاً، بل عملاً هدفه تذكير المؤمنين بأحد الأمثلة على رحمة الله وقوته. نحن نقرأ في الكتاب المقدس (دانيال، 3) عن ثلاثة رجال يهود من ولاة نبوخذنصّر رفضوا عند إشارة معينة أن يخرّوا ويسجدوا لتمثال ضخم من ذهب للملك نُصب في سهل دورا في ولاية بابل. ومثل كثير من مسيحيي المرحلة التي صُنعت فيها هذه الرسوم، ترتّب عليهم أن ينالوا جزاء رفضهم. أُلقي بهم في أتون نار وهم «في سراويلهم وأقمصتهم وأرديتهم ولباسهم». ولكن النار لم تكن لها قوة على أجسامهم، «وشعرة من رؤوسهم لم تحترق، وسراويلهم لم تتغير»، فالرب «أرسل ملاكه وأنقذ عبيده».

وما علينا إلا أن نتخيل موقف رب لاووكون (شكل 69) من رعايا مثل هؤلاء حتى ندرك الاتجاه المختلف الذي اتخذه الفن. فالرسام في سرداب الدفن لم يشأ تصوير مشهد درامي من أجل دراميته، بل من أجل تقديم مثال على الشجاعة والخلاص يلْهم ويعزّي. وكان كافيًا تمامًا إن أمكن تعرّف الرجال الثلاثة في لباسهم الفارسي، وألسنة اللهب، والحمامة ـ رمز العون الإلهي. وكان من المفضل إسقاط كل ما ليس



85

تمثال موظف
من أفروديسياس،
نحو400 م.
رخام، الارتفاع 176 سم
Archaeological Museum, Istanbul

له علاقة بالموضوع. لقد أخذت قيمة الوضوح والبساطة ترجح مرة أخرى على غايات المحاكاة الصادقة. ومع ذلك ثمة شيء مؤثر في المحاولة ذاتها التي قام بها الفنان لرواية قصته رواية واضحة وبسيطة قدر الإمكان. فالرجال الثلاثة المرئيون من الأمام، والناظرون إلى المشاهِد، وأيديهم مرفوعة تضرعًا إلى الله، يبدو أنهم يعلنون أن الناس قد أخذوا يشغلون أنفسهم بأشياء أخرى إلى جانب الجمال الأرضي.

إن بعضًا من هذا التغير في الاهتمام لا نتبيّنه فحسب في الأعمال الدينية للمرحلة التي شهدت انحطاط الإمبراطورية وسقوطها. فالفنانون الذين اهتموا بما اتصف به الفن الإغريقي من عظمة ودماثة وانسجام كانوا قلة على ما يبدو. لقد نفد صبر النحاتين على صنع الرخام بالإزميل، ومعالجته بذلك الذوق والرهافة اللذين هما فخر الحرفيين الإغريق، واستخدموا، شأن رسّام صورة سرداب الدفن، أساليب جاهزة وغير مصقولة من مثل مثقاب ميكانيكي يبرزون به أهم قسمات الوجه أو الجسم. وكثيرًا ما قيل: إن الفن القديم قد انحدر في هذه السنوات، ولا شك في أن أسرارًا كثيرة من أسرار أزهى عصر قد ضاعت في اضطراب الحروب، والثورات، والغزو. ولكننا رأينا أن خسارة هذه المهارة ليست القصة كلها. فالأمر المهم هو أن الفنانين في هذا الوقت لم تعد ترضيهم، على ما يبدو، براعة المرحلة الهيلينية وحدها، فحاولوا تحقيق تأثيرات جديدة. ولعل بعض صور هذه المرحلة، ولا سيما القرنان الرابع والخامس م.، تظهر بكل وضوح ما كان يرمي إليه هؤلاء الفنانون (شكل 85). ولو رأى أحد معاصري براكسيتليس هذه الأعمال، لبدت له فجة وبربرية. والحق هو أن الرؤوس ليست جمالية بأي معايير شائعة. فالروماني الذي تعوّد التشابه المدهش للصورة مع الأصل، كما في تمثال فسباسيان (شكل 76)، كان يمكن أن ينبذها باعتبارها صنعة رديئة. وعلى الرغم من ذلك، لهذه الأعمال في نظرنا حياة خاصة، وتعبير بالغ القوة مردّه إلى الإبراز الحاد للقسمات، والعناية التي تلقتها سمات مثل محيط العينين، وتجاعيد الجبهة. إنها تصور البشر الذين شهدوا ظهور المسيحية، وأخيرًا قبلوها، هذا الظهور الذي كان يعني نهاية العالم القديم.



رسام «صور المدافن» في مشغله، وإلى جانبه علبة الألوان، وحامل اللوحة، نحو 100 م.

من ناووس
وُجد في شبه جزيرة القرم.

الفصل السادس

تفرق الطرق

روما وبيزنطة، من القرن الخامس إلى القرن الثالث عشر

وجدت الكنيسة المسيحية نفسها تواجه مشكلات كبيرة عندما حوّلها الإمبراطور قسطنطين إلى سلطة من سلطات الدولة في عام 311. وخلال فترات الاضطهاد كان بناء أماكن عامة للعبادة أمرًا لا ضرورة له، وغير ممكن في واقع الأمر. والكنائس وأماكن الاجتماع القائمة آنذاك كانت صغيرة ومهملة. ولكن حالما أصبحت الكنيسة أقوى سلطة في المملكة، كان لا بد من إعادة النظر في مجمل علاقتها بالفن. كان من الصعب بناء أماكن للعبادة على شاكلة المعابد القديمة لأن تلك المعابد كان لها وظيفة مختلفة كل الاختلاف. كان داخل المعبد يقتصر عادة على موضع صغير يوضع عليه تمثال الإله، وتجري المواكب والقرابين في الخارج. أما الكنيسة فكان ينبغي أن تتسع للمصلين المحتشدين للصلاة عندما يقرأ الكاهن القدّاس، أو يلقي موعظة، من على مذبح مرتفع. وهكذا، لم تُبنَ الكنائس على طراز المعابد الوثنية، بل على طراز قاعات الاجتماع الكبرى المعروفة في العصور القديمة باسم «البازيليك» (basilica)، أي «القاعات الملكية». كانت هذه المباني أسواقًا ومحاكم عامة مسقوفة، وتتألف عمومًا من قاعات مستطيلة مع أقسام أضيق وأخفض على الجانبين الأطول يفصلها عن القاعة الكبرى صفوف من الأعمدة. وفي طرف المبنى البعيد كان يوجد غالبًا حيز لمنصة شبه دائرية (حنيّة)، حيث يستطيع رئيس الاجتماع، أو القاضي، أن يجلس. لقد شادت أم الإمبراطور قسطنطين بازيليك لتؤدي وظيفة كنيسة، ولذلك أُطلق هذا الاسم نفسه على الكنائس التي من هذا الطراز. وتحولت مشكاة التمثال إلى محراب عالٍ تشخص إليه أنظار المتعبدين. وعُرف هذا الجزء من المبنى، حيث ينتصب المذبح، باسم ركن المرتّلين (choir)، والقاعة الكبرى، حيث يجتمع المصلون، باسم صحن الكنيسة (nave) وأصل هذه الكلمة لاتيني ويعني «سفينة»، في حين سُمّيت الأقسام الجانبية المنخفضة (side-aisles)، أي «أجنحة». وفي معظم البازيليكات، سُقف الصحن بالخشب فحسب، وكانت عوارض الشرفة بارزة، والأقسام الجانبية مسطحة السقف، والأعمدة التي تفصل الصحن عن الأجنحة باذخة الزخرفة في الغالب. وإن أيًا من البازيليكات القديمة لم يبقَ على حاله تمامًا، ولكننا ما زلنا



نستطيع أن نكوّن فكرة عامة عن تلك المباني (شكل 86) على الرغم من التغييرات والتجديدات التي جرت في غضون 1500 سنة خلت.

كانت مشكلة تزيين هذه البازيليكات هي المشكلة الأصعب والأخطر، لأن قضية استخدام الصور في الدين قد برزت ثانية، وسببت نزاعات عنيفة جدًا. وأجمع المسيحيون الأوائل كلهم تقريبًا على أن يخلو بيت الله من التماثيل. فالتماثيل كانت تشبه إلى حد بعيد تلك الصور المنحوتة والأوثان التي حكم عليها الكتاب المقدس بالإدانة، لذلك كان من غير الممكن عمومًا وضع تمثال الإله أو أحد قديسيه على المذبح. فلو شاهد الوثنيون الفقراء الذين تحولوا إلى الإيمان الجديد توًا مثل هذه التماثيل في الكنيسة، كيف كان يمكنهم استيعاب الفرق بين معتقداتهم القديمة والرسالة الجديدة؟ ربما اعتقدوا أن مثل هذا التمثال «يمثل» في الحقيقة الإله، مثلما كان أحد تماثيل فيدياس يمثل زيوس. وربما استصعبوا أيضًا استيعاب رسالة الإله القوي الخفي الذي خُلقنا على صورته. ولكن مع أن المسيحيين الورعين عارضوا التماثيل الكبيرة المماثلة للحياة، فإن أفكارهم عن الرسوم كانت مختلفة كثيرًا. واعتقد بعضهم أن الرسوم مفيدة لأنها تساعد جموع المصلّين على تذكّر التعاليم التي تلقّوها، وتُبْقي ذكرى الأحداث المقدسة حية في الذهن. وهذا الموقف اتُّخذ على العموم في القسم اللاتيني الغربي من الإمبراطورية الرومانية، وتبنّاه البابا غريغوري الكبير الذي عاش في نهاية القرن السادس. لقد ذكّر الناسَ المعارضين للرسوم كلها بأن كثيرًا من أعضاء الكنيسة لا يحسنون القراءة ولا الكتابة، وبأنهم يفيدون من الصور في تعلمهم مثلما يفيد الأولاد من الكتاب المزوّد بالصور. وقال: إن الرسم للأميين مثل الكتابة للقرّاء.

86
بازيليك القديس أبولينير في كلاس، رافينا، نحو 530 م.
كاتدرائية مسيحية قديمة

إن هذا الموقف المؤيد للرسم من سلطة ذات شأن عظيم كان له أهمية بالغة بالنسبة إلى تاريخ الفن. صار قول البابا غريغوري حجة على الناس كلما هاجموا استخدام الصور في الكنائس. ولكن من الواضح أن الفن الذي اعتُرف به كان محددًا جدًا. إن تحقيق ما رمى إليه غريغوري كان يقتضي رواية القصة رواية واضحة وبسيطة قدر الإمكان، وحذف كل ما يمكن أن يصرف الانتباه عن هدفها العام المقدس. بقي الفنانون في البداية يستخدمون طريقة رواية القصة التي طوّرها الفن الروماني، ولكنهم أخذوا يركزون شيئًا فشيئًا على ما هو جوهري حصرًا. ويظهر الشكل 87 عملاً جرى تطبيق هذه المبادئ فيه تطبيقًا بالغ التناسق، وهذا العمل من بازيليك في رافينا (Ravenna) التي كانت آنذاك، أي نحو سنة 500 م، ميناء عظيمًا، وأكبر مدينة على ساحل إيطاليا الشرقي. وهو يوضح قصة من قصص الأناجيل أطعم فيها المسيح خمسة آلاف إنسان من خمسة أرغفة وسمكتين. كان الفنان الهيليني يمكن أن يغتنم الفرصة، ويرسم حشدًا من الناس في مشهد درامي

بهيج، أما هذا الفنان فاختار طريقة مختلفة جدًّا. فالعمل لم ينجز باستخدام ضربات الفرشاة الحاذقة، فهو فسيفساء اقتضى تنضيدها جهدًا عظيمًا، ومكعباتها الزجاجية أو الحجرية تصدر ألوانًا عميقة وغنية، وتسبغ على داخل الكنيسة المغطّى بمثل هذه الأعمال بهاء وفخامة. إن طريقة سرد القصة تبين للمشاهد أن شيئًا معجزًا ومقدسًا يحدث. والخلفية المشكلة من قطع من الزجاج الذهبي اللون تخلو من أي مشهد طبيعي أو واقعي. يشغل شخص المسيح الساكن الهادئ مركز اللوحة، وهو ليس ذلك المسيح الملتحي الذي نعرفه، بل الشاب الطويل الشعر الذي عاش في خيال المسيحيين الأوائل. إنه يرتدي ثوبًا أرجوانيًّا، ويمدّ ذراعيه مباركًا على الجانبين، حيث يقف الحَوارِيّون مقدّمين له الخبز والسمك حتى تتحقق المعجزة. وكما كان يفعل رعايا الحكام حين يحضرون الإتاوات لهم، يحمل اثنان من الحواريين الطعام بأيدٍ مغطاة. والحق أن المشهد يبدو مثل احتفال مهيب، ونرى أن الفنان قد علّق أهمية كبيرة على ما صوّره. فالأمر لم يكن في نظره مجرد معجزة غريبة قد حدثت منذ بضع مئات من السنين في فلسطين، بل كان رمزًا وإشارة إلى قوة المسيح الدائمة المتجسدة في الكنيسة. وهذا يفسر، أو يساعد على تفسير الطريقة التي يحدّق بها المسيح في المشاهد، المشاهد نفسه الذي سوف يطعمه المسيح.

تبدو هذه الصورة جامدة وصارمة أول وهلة، فليس فيها شيء من براعة الحركة والتعبير التي كانت فخر الفن الإغريقي، وبقيت حتى الأزمنة الرومانية. ولعل المنظر المُواجِه الذي ثُبتت فيه الشخوص يُحضر إلى أذهاننا بعض رسوم الأطفال، ومع ذلك كان الفنان مطلعًا على الفن الإغريقي لا محالة. فلقد عرف تمامًا كيف يدلّي ويجعّد الأردية حول الأجسام، بحيث تبقى المفاصل مرئية من خلال الطيّات. وعرف كيف يمزج أحجارًا مختلفة الظلال في فسيفسائه بغية إظهار ألوان اللحم أو الصخر. كما أبرز الظلال على الأرض، ولم يجد صعوبة في استخدام الخطوط المتقاصرة. وإن بدت الصورة لنا بدائية بعض الشيء، فذلك لأن الفنان أراد أن يكون بسيطًا. إن الأفكار المصرية المتعلقة بالوضوح في تمثيل الأشياء جميعًا قد عادت بكل قوتها، لأن الكنيسة شددت على الوضوح. لكن الأشكال التي استخدمها الفنان في هذه المحاولة الجديدة لم تكن الأشكال البسيطة للفن البدائي، بل الأشكال المتطورة للرسم الإغريقي. وهكذا أصبح فن العصور الوسطى مزيجًا غريبًا من الأساليب المتطورة والبدائية. إن قوة ملاحظة الطبيعة التي شهدناها تستيقظ في اليونان حوالى عام 500 ق.م. قد جرى تنويمها مرة أخرى في عام 500 للميلاد. لم يعد الفنانون يتفحصون صيغهم إزاء الواقع، أو يقومون باكتشافات تتعلق بالجسم وطريقة تصويره، أو بالعمق وطريقة الإيهام به. غير أن الاكتشافات التي جرى القيام بها لم تتعرض للضياع. فالفن الإغريقي والروماني



87
معجزة الأرغفة والسمكتين، نحو 520 م.
فسيفساء، بازيليك القديس أبولينير الجديدة، رافينا

يشتمل على مخزون هائل من الأشكال الواقفة والجالسة والمنحنية والساقطة. وهذه النماذج كلها كانت مفيدة لرواية قصة، لذلك واظب الفنانون على نسخها وتعديلها إلى سياقات دائمة التجدد، بيد أن الهدف من استخدامها أصبح آنذاك مختلفًا اختلافًا جذريًّا، بحيث لا يمكن أن يفاجئنا ألا تُظهر هذه الصور إلا القليل من أصلها الكلاسيكي.

إن قضية الغاية المناسبة للفن في الكنائس تبيّن أنها ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى مجمل تاريخ أوروبا، إذ إنها كانت إحدى أهم القضايا التي جعلت القسم الشرقي الناطق بالإغريقية، والذي كانت عاصمته بيزنطة، أو القسطنطينية، يرفض قيادة البابا اللاتيني. كان هذا الفريق يعارض كل الصور ذات الصبغة الدينية، لذلك أُطلق عليهم لقب محطّمي الأيقونات، أو مكسّري الصور. وفي عام 754 صارت يدهم هي العليا، فحُظر الفن الديني كله في الكنيسة الشرقية. ولكن خصومهم لم يكونوا أقل اختلافًا مع أفكار البابا غريغوري، إذ رأوا أن الصور ليست مفيدة

فحسب، بل مقدسة أيضًا. والحجج التي حاولوا بها تسويغ وجهة النظر هذه كانت لا تقلّ براعة عن حجج الطرف الآخر. قالوا: «إذا كانت رحمة الله قد جعلته يتجلّى للبشر في صورة المسيح الإنسان، فكيف يأبى أن يتجلّى في صور مرئية؟ نحن لا نعبد الصور نفسها مثل الوثنيين، بل نعبد الله وقدّيسيه من خلال هذه الصور أو عبرها». ومهما كان رأينا في هذه الحجة، فإن أهميتها بالنسبة إلى تاريخ الفن كانت هائلة. ولما عاد هذا الفريق إلى السلطة بعد قرن من القمع، لم تعد الرسوم في الكنيسة تُعتبر مجرد صور موضّحة يفيد منها الأميّون، بل انعكاسات عالم الغيب المكتنفة بالغموض. لذلك لم تستطع الكنيسة الشرقية أن تسمح بعد ذلك للفنان باتباع هواه في هذه الأعمال. فهي لم تكن لتقبل أي صورة جميلة لأم وطفلها صورةً مقدّسة حقًّا، أو «أيقونة» لأم الإله، بل النماذج التي أحاطتها هالة القدم فحسب.

وهكذا أخذ البيزنطيون يصرّون مثل المصريين على مراعاة التقاليد مراعاة صارمة. ولكن هذه المسألة لها وجهان، فحين طلبت الكنيسة البيزنطية من رسام الصور المقدسة الالتزام الصارم بالنماذج القديمة، فإنها قد ساعدت في المحافظة على أفكار الفن الإغريقي ومنجزاته في النماذج المستخدمة للملابس، أو الوجوه، أو الإشارات. وإذا نظرنا إلى لوحة مذبح بيزنطية للعذراء (شكل 88)، قد تبدو لنا بعيدة جدًّا من منجزات الفن الإغريقي. ومع ذلك، فإن تثنّي الرداء حول الجسم، وتشعّبه حول المرفقين والركبتين، وطريقة تشكيل الوجه واليدين بإبراز الظلال، وحتى سعة عرش العذراء، كل ذلك كان غير ممكن من غير فتوح الفن الإغريقي والهيليني. وعلى هذا، فإن الفن البيزنطي، على ما فيه من صرامة، قد بقي أدنى إلى الطبيعة من فن الغرب في مراحل سابقة. ومن ناحية أخرى، فإن التشديد على التراث، وضرورة التمسك بأساليب مسموح بها في تصوير المسيح والعذراء، قد صعّبا على الفنانين البيزنطيين تطوير مواهبهم الشخصية. بيد أن هذه النزعة المحافظة لم تنشأ إلا تدرُّجًا، ومن الخطأ أن نتصوّر أن الفنانين لم يفسح لهم في المجال على الإطلاق. فهم الذين حوّلوا في واقع الأمر الصور التوضيحية البسيطة للفن المسيحي الأول إلى المجموعات العظيمة للصور الكبيرة المهيبة التي تهيمن على الكنائس البيزنطية من الداخل. وحين ننظر إلى لوحات الفسيفساء التي عملها هؤلاء الفنانون الإغريق في البلقان وفي إيطاليا في العصور الوسطى، ندرك أن هذه الإمبراطورية الشرقية قد نجحت بالفعل في إحياء شيء من عظمة الفن الشرقي القديم وفخامته، واستخدامه في تمجيد المسيح وقدرته. إن الشكل 89 يعطينا فكرة عن إمكانات تأثير هذا الفن. وهو يرينا القسم نصف الدائري من كاتدرائية مونريال (Monreale) في صقلية، وقد زخرفها حرفيون بيزنطيون قبيل 1190. كانت صقلية تنتمي إلى الكنيسة الغربية، أو اللاتينية، وهذا ما يفسر وجود أقدم تصوير للقديس

88

العذراء والطفل على عرش مقوس، نحو 1280

لوحة مذبح ربما رسمت في القسطنطينية،

تمبرا على خشب،

81.5× 49 سم،

National Gallery of Art (Mellon Collection), Washington, DC.





توماس بيكيت بين القديسين المصفوفين على جانبي النافذة، هذا القديس الذي ترددت أصداء مقتله في أرجاء أوروبا قبل ذلك بنحو عشرين سنة. ولكن، بصرف النظر عن هذا الاختيار للقديسين، فإن الفنانين لم يبتعدوا عن تراث بيزنطة المحلي. فالمؤمنون المجتمعون في الكاتدرائية كانوا يواجهون شخص المسيح المهيب الذي صُوّر مهيمنًا على العالم، ويده اليمنى مرفوعة للمباركة. وفي الأسفل توجد القديسة العذراء متوجة مثل إمبراطورة، يحيط بها ملاكان، وصفٌّ من القديسين ذوي الوقار.

إن صورًا مثل هذه تنظر إلينا من الجدران الذهبية الوامضة كانت تبدو رموزًا كاملة للحقيقة المقدسة بحيث انتفت ضرورة التخلّي عنها. ولذلك بقيت مسيطرة في كل البلدان التابعة للكنيسة الشرقية. وما زالت الصور المقدسة أو الأيقونات في روسيا تعكس هذه الإبداعات العظيمة للفنانين البيزنطيين.

89
المسيح حاكم العالم، والعذراء والطفل، والقديسون، نحو 1190
فسيفساء، كاتدرائية مونريال، صقلية



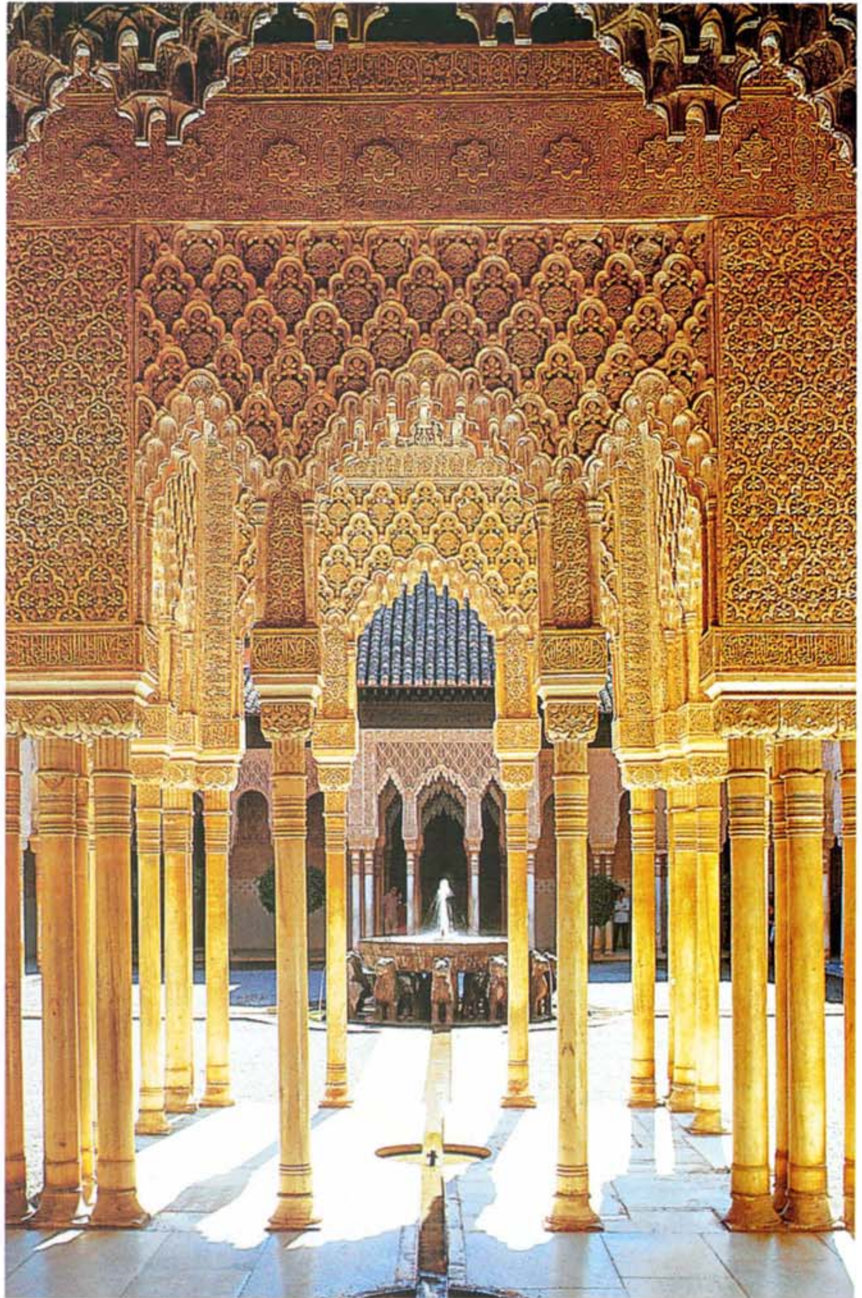
محطم أيقونات بيزنطي يبيّض بالكلس صورة المسيح،
نحو 900 م، من مخطوطة بيزنطية، سفر مزامير كلودو، State History Museum, Moscow

الفصل السابع

نظرة إلى الشرق

الإسلام والصين، من القرن الثاني إلى القرن الثالث عشر

قبل العودة إلى العالم الغربي، ومتابعة قصة الفن في أوروبا، علينا أن نلتفت في الأقل إلى ما جرى في أنحاء أخرى من العالم في أثناء هذه القرون المضطربة. من الممتع أن نعرف كيف كان موقف دينيْن كبيرين آخرين من مسألة الصور التي شغلت بال العالم الغربي إلى هذا الحد. فالإسلام الذي اكتسح كل ما اعترض سبيله في القرنين السابع والثامن، وفتح معتنقوه بلاد فارس، وما بين النهرين، ومصر، وشمال أفريقيا، وإسبانيا، كان أكثر تشددًا في مسألة الصور من المسيحية. لقد حُظر صنع الصور، ولكن الفن، في حدّ ذاته، لا يمكن قمعه بسهولة، لذلك فإن حرفيي الشرق الذين مُنعوا من تصوير البشر، تركوا خيالهم يتلاعب بالأشكال والتصاميم، وأبدعوا أدق أعمال الزخرفة المعروفة بالأرابسك (Arabesques). وإنها لتجربة لا تُنسى أن يسير المرء عبر ساحات قصر الحمراء وقاعاته (شكل 90)، وأن يتمتّع بالزخارف التي لا ينضب تنوعها. وحتى خارج مناطق النفوذ الإسلامي أصبح العالم مطلعًا على هذه الإبداعات من خلال السجاد الشرقي (شكل 91). ولعلنا في آخر الأمر مدينون بتصاميمه الدقيقة، وأنساق ألوانه الغنية إلى نبيّ الإسلام نفسه الذي صرف اهتمام الفنان عن أشياء الواقع إلى هذا العالم المتخيل من الخطوط والألوان. وفي ما بعد كانت بعض الطوائف الإسلامية أقل تزمتًا في تفسير حظر الصور، فأجازت رسم الأشكال والصور ما دامت غير مرتبطة بالدين. وإن تزويد القصص والتواريخ والحكايات بالصور في بلاد فارس منذ القرن الرابع عشر فصاعدًا، وفي الهند بعد ذلك في ظل الحكام المسلمين (المغول)، يُظهر ما تعلمه فنانو هذين البلدين من الانضباط الذي التزموا به في تصميم الزخارف. إن منظر ليلة مقمرة في حديقة (شكل 92) من قصة حب فارسية في القرن الخامس عشر، هو مثال ممتاز على هذه المهارة الرائعة. فهو يبدو كالسجادة التي بُعثت فيها الحياة على نحو ما في عالم حكايات الجن. وكما في الفن البيزنطي، فإن الإيهام بالواقع فيه قليل، وربما أقل أيضًا. فلا يوجد خطوط قصيرة، ولا محاولة لإظهار الضوء والظل، أو بنية الجسم. وتبدو الشخوص والنباتات كأنها قُطعت من ورق ملون، ثم وُزّعت على الصفحة لكي تصنع عملاً مكتملاً. ولهذا السبب تناسب الصورة الكتاب أكثر مما لو شاء الفنان أن يوهمنا أن



90

ساحة السباع ، الحمراء،
غرناطة، إسبانيا، 1377
قصر إسلامي

91

سجادة فارسية،
القرن السابع عشر
Victoria and Albert
Museum, London





92

الأمير الفارسي هوماي يلتقي الأميرة الصينية هومايون في حديقتها، نحو 1430 ـ 1440

منمنمة من مخطوطة قصة حب، Musée des Arts Décoratifs, Paris



93
استقبال، نحو 150 م.
نسخة من نحت بارز على قبر ووليانغ تسي، إقليم شانتونغ، الصين

المنظر واقعي. فنحن نستطيع أن نقرأ هذه الصفحة كما نقرأ نصًّا تقريبًا. ونستطيع أن ننظر من عند البطل الواقف متصالب الذراعين في الزاوية اليمنى إلى البطلة التي تقترب منه، وأن ندع خيالنا يهيم في حديقة ساحرة أضاءها القمر من غير أن نظفر منها بكثير.

وفي الصين كان تأثير الدين في الفن قويًّا أيضًا. ونحن لا نعرف إلا القليل عن الفن الصيني، وأن أهل الصين كانوا ماهرين في فن سبك البرونز منذ زمن بعيد، وأن بعض الأوعية البرونزية التي استُخدمت في المعابد القديمة يرجع تاريخها إلى الألف الأولى قبل المسيح ـ وبعضهم يعزوها إلى أقدم من ذلك. وعلى أي حال، ليست سجلات الرسم والنحت في الصين قديمة جدًّا. ففي القرون السابقة والتالية للمسيح تبنّى الصينيون تقاليد دفن تذكّرنا بالمصريين، وفي غرف الدفن هذه، نجد كما في الغرف المصرية، عددًا من المناظر الواضحة التي تعكس حياة أولئك الغابرين وعاداتهم (شكل 93). وكان قد تطوّر في ذلك الزمن كثير مما ندعوه الفن الصيني. كان الفنانون أقل ولعًا بالأشكال المزوّاة الصارمة من المصريين، وكانوا يحبذون الانحناءات المنحرفة. ويبدو أن الفنان الصيني كان يصوّر الحصان الواثب باستخدام أشكال مستديرة، وكذلك كان يفعل في النحت الذي يلتوي وينحني من غير أن يفقد بأي حال من الأحوال صلابته وثباته (شكل 94).

يظهر أن نظرة كبار المعلمين في الصين إلى قيمة الفن كانت تماثل نظرة البابا غريغوري الكبير. لقد اعتقدوا أن الفن وسيلة تذكّر الناس بالسلف الصالح في العصور الذهبية. وأحد أقدم الكتب من اللفائف الصينية المحفوظة، والمزوّدة بالصور، هو عن مجموعة من النساء الصالحات، وقد كُتب بروحيّة كونفوشيوس. ويقال: إنه يعود إلى الرسام كو كاي ـ تشي (Ku K'ai-chi) الذي عاش في القرن الرابع. ونرى في الشكل95 زوجًا يتهم زوجته اتهامًا باطلاً، والصورة تتصف بكل الوقار والرشاقة اللذين نعزوهما إلى الفن الصيني النمطي. وهي واضحة الإشارة والترتيب كما يمكن أن يتوقع المرء من صورة ترمي أيضًا إلى توصيل درس. إضافة إلى ذلك، تُظهر الصورة أن الفنان الصيني قد تغلب على مصاعب تصوير الحركة. فلا شيء صارمًا في هذا العمل القديم، لأن الميل إلى الخطوط المتموجة ينقل إلى اللوحة كلها إحساسًا بالحركة.

من الراجح على أي حال أن أهم دافع للفن الصيني قد أتى من خلال تأثير ديني آخر، هو تأثير البوذية. والتماثيل التي صُنعت للرهبان والزهّاد البوذيين كانت في الغالب مشاكلة للحياة مشاكلة مدهشة (شكل 96). ونشاهد مرة أخرى الخطوط المنحنية التي تشكل الأذنين والشفتين والخدين، غير أنها لا تشوّه الأشكال



94

وحش مجنح، نحو 523 م.
قبر زياو جنغ، قرب نانجنغ، جيانغ سو، الصين



95

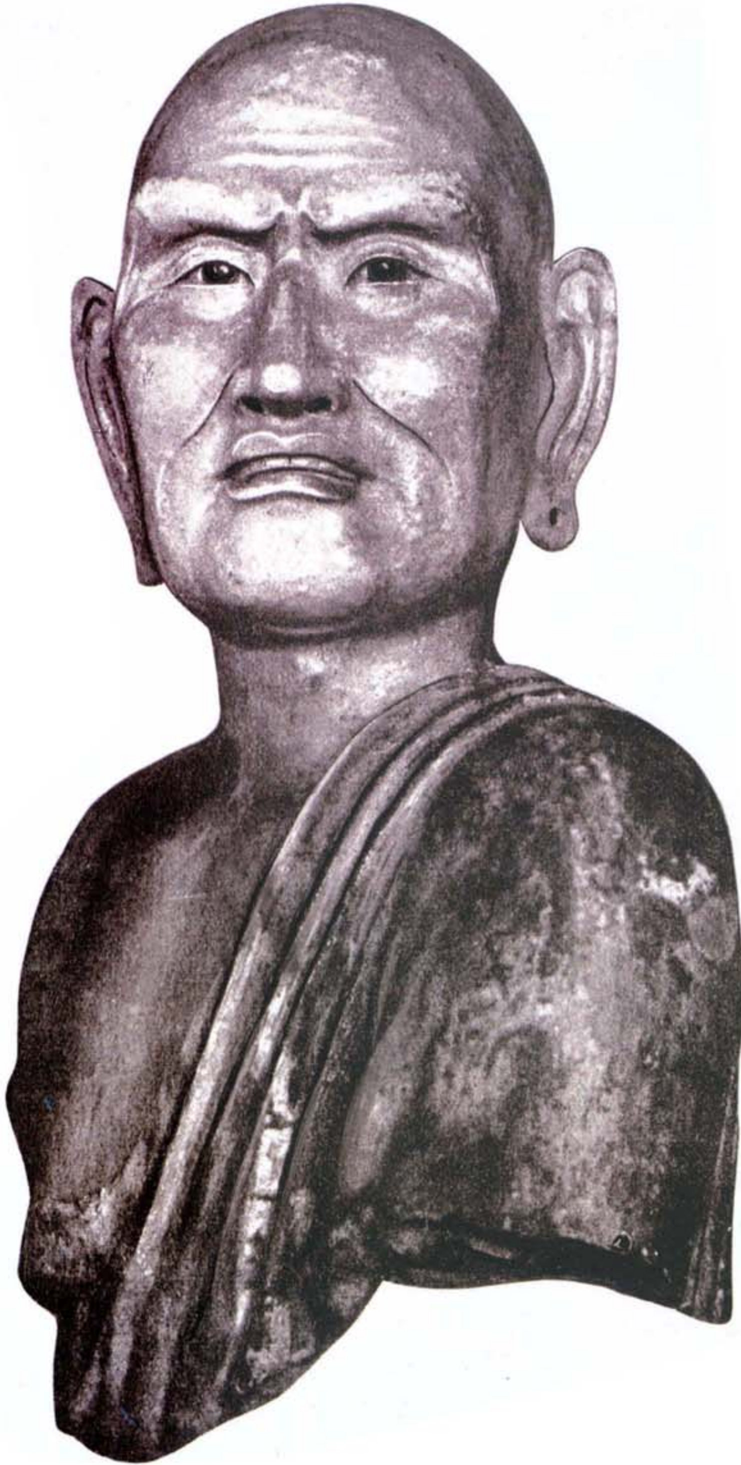
زوج يوبخ زوجته،
نحو 400 م.

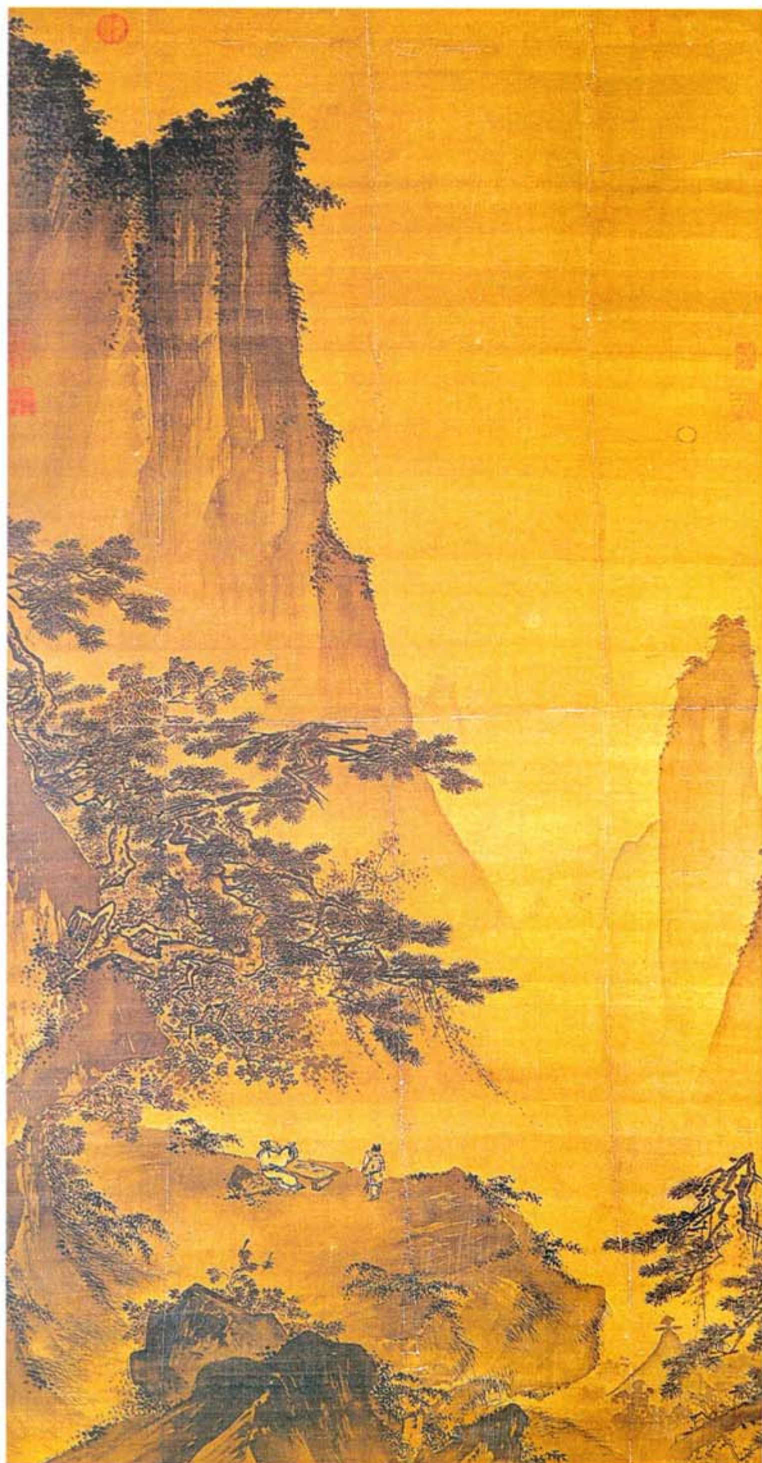
تفصيل من لفيفة حرير،
قد تكون نسخة من كتاب
كو كاي ـ تشي الأصلي،
British Museum,
London

الواقعية، بل تجعلها متلاحمة. ونشعر بأن هذا العمل لم يُنجز كيفما اتفق، بل وقع كل شيء في موقعه، وأسهم في التأثير الكلي. وحتى في مثل هذا التصوير المقنع للوجه، يؤدي المبدأ القديم للأقنعة البدائية دوره (شكل 28).

لم تؤثّر البوذية في الفن الصيني بالمهمات الجديدة التي حددتها للفنانين فحسب، بل بالموقف الجديد كل الجدة من التصوير أيضًا، وهو موقف يجلّ عمل الفنان إجلالاً لم يُعرف في اليونان القديمة، ولا في أوروبا حتى عصر النهضة. كان الصينيون أول شعب لم يعدَّ صنع الصور عملاً وضيعًا، بل أنزل الرسام منزلة الشاعر الملهم. لقد علّمت ديانات الشرق الناس أن التأمل الصحيح أكثر أهمية من أي شيء. والتأمل هو التفكر والتمعن في الحقيقة المقدسة ساعات عديدة متواصلة، وتركيز الفكرة في الذهن، والنظر إليها من كل الجوانب من غير جعلها تذهب عنه. إنه نوع من التمرين العقلي الذي علّق عليه الشرقيون أهمية أكبر من الأهمية التي نعلقها على التمرين البدني، أو الرياضة. لقد استغرق بعض الرهبان في تأمل كلمات مفردة مقلّبين إياها في عقولهم وهم جالسون بلا حراك أيامًا كاملة، وأصغوا إلى السكينة التي تسبق وتعقب المقطع اللفظي المقدس. وتأمل آخرون أشياء في الطبيعة، كالماء مثلاً، وما يمكن أن نتعلم منه، كم هو متواضع، وكيف يكون نافعًا، ومع ذلك يحتّ الصخور الصلبة، وكيف يكون صافيًا وباردًا ومهدّئًا ويحيي الحقل العطشان، أو كالجبال التي تتصف بالقوة والهيبة، ومع ذلك تسمح طيبتها للأشجار بأن تنمو عليها. هكذا ربما أصبح الفن الديني في الصين وسيلة يستعان بها في مزاولة التأمل أكثر منه وسيلة تُسرد بها أساطير بوذا ومعلمي الصين، أو تُلقّن بها تعاليم معتقد ما، كما كان الفن المسيحي في العصور الوسطى. وأخذ الفنانون الأتقياء يرسمون الماء والجبال رسمًا يوحي بالإجلال لا من أجل تلقين أي درس، ولا للزخرفة البحتة، بل من أجل توفير مادة للتفكير العميق. إن صورهم على لفائف الحرير قد حُفظت في أوعية نفيسة، ولم تنشر إلا في لحظات السكينة للنظر إليها، والتمعن فيها كما قد يفتح أحدهم كتاب أشعار، ويقرأ قصيدة جميلة مرة بعد أخرى. وهذا هو هدف أعظم لوحات الطبيعة الصينية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. واستعادة ذلك المزاج ليست أمرًا يسيرًا علينا، لأننا غربيون قلقون وصبرنا قليل، ومعرفتنا بالتأمل وأساليبه ضئيلة ـ وأحسب أنها ليست أقل من معرفة الصينيين بالتمرين البدني وأساليبه. ولكن إذا نظرنا نظرة متأنية إلى صورة من مثل الشكل97، ربما استشعرنا شيئًا من الروح التي رسمت بها، وشيئًا من الغاية السامية التي عملت من أجلها. وبالطبع يجب أن لا نتوقع مناظر طبيعية واقعية، أو بطاقات عليها صور أماكن جميلة. فالفنانون الصينيون لم يخرجوا إلى العراء، ويجلسوا أمام موضوع ويرسموا له مخططًا، بل انتهجوا في تعلّم فنهم نهجًا غريبًا

96
رأس راهب، نحو 1000
وجد في آي ـ شو، الصين،
خزف مصقول، بالحجم
الطبيعي تقريبًا،
سابقًا Fuld Collection,
Frankfurt





97
ما يوان، منظر في ضوء القمر، نحو 1200
لفيفة معلقة، حبر وألوان على حرير، 78.2×149.7 سم، National Palace Museum, Taipei

هو نهج التأمل والتركيز الذي اكتسبوا به أولاً مهارة في «طريقة رسم أشجار الصنوبر»، و«طريقة رسم الصخور»، و«طريقة رسم السحب»، لا من طريق دراسة الطبيعة، بل أعمال الرسامين المشهورين. ولم يرتحلوا ويتأملوا جمال الطبيعة بغية التقاط حالاتها المتغيرة إلا بعد أن اكتسبوا هذه المهارة تمامًا. وكانوا، بعد العودة إلى البيت، يحاولون إعادة التقاط تلك الحالات بضمّ صور أشجار الصنوبر والصخور والسحب بعضها إلى بعض كما يَنْظم شاعر عددًا من الصور التي خطرت له خلال نزهة قام بها. إن ما كان يطمح إليه هؤلاء الفنانون الصينيون هو اكتساب هذه السهولة في التعامل مع الفرشاة والحبر لكي يستطيعوا أن يدوّنوا رؤياهم قبل أن يفقد الإلهام غضاضته. وكثيرًا ما كانوا يكتبون بضعة أبيات من الشعر، ويرسمون صورة، على لفيفة الحرير ذاتها. لذلك كانوا يرون النظر إلى التفاصيل في الصورة، ومقارنتها مع الواقع، عملاً ساذجًا. إن آثار حماسة الفنان المرئية هي ما كانوا يرغبون في استجلائه في تلك التفاصيل. وقد يكون من الصعب علينا أن نتذوق أجرأ تلك الأعمال من مثل الشكل 98 الذي يتشكل فحسب من قمم جبال غامضة مرتفعة فوق الغيوم. ولكن حين نحاول أن نضع أنفسنا في موقع الرسام، ونستشعر شيئًا من الرهبة التي يجب أن يكون قد استشعرها حيال هذه القمم المهيبة، يمكن أن نكّون فكرة بسيطة في الأقل عما يقدّره الصيني في الفن تقديرًا عاليًا.



98
عمل منسوب إلى كاو كو كانغ،
منظر طبيعي بعد المطر،
نحو 1300
لفيفة معلقة، حبر على ورق،
122.1×81.1 سم،
National Palace Museum, Taipei

أما نحن فمن الأيسر أن تروقنا المهارة ذاتها، والتركيز ذاته، في أشياء مألوفة أكثر. إن صورة السمكات الثلاث في بركة (شكل 99) تعطينا فكرة عن المراقبة المتأنّية التي لازمت دراسة الفنان موضوعه البسيط، وعن السهولة والبراعة اللتين عالجه بهما عندما عكف على رسم الصورة. ونرى مرة أخرى كم كان الفنان الصيني شغوفًا بالخطوط المنحنية الرشيقة، وكم كان قادرًا على



استثمار تأثيراتها للإيحاء بالحركة. فالأشكال لا يبدو أنها تصنع بنية واضحة متسقة، وهي غير موزعة بالتساوي كما في المنمنمات الفارسية. وعلى الرغم من ذلك نشعر بأن الفنان قد وازنها بكل ثقة. ويمكن أن ينظر المرء إلى هذه الصورة وقتًا طويلاً من غير أن يشعر بالملل، وهذي تجربة جديرة بالعناء.

ثمة شيء عجيب في تقيّد الفن الصيني هذا، وفي اقتصاره المتعمد على بضعة موضوعات طبيعية بسيطة. وغني عن القول: إن هذه المقاربة للرسم كان لها أخطارها أيضًا. فمع مرور الزمن، كُرّست وقُلّدت كل الأساليب التي اتُّبعت في رسم ساق خيزرانة، أو صخرة خشنة، وتعاظم الإعجاب العام بأعمال الماضي إلى حد تضاءلت معه جرأة الفنانين في الاعتماد على إلهامهم. وخلال القرون اللاحقة، بقيت معايير الرسم رفيعة جدًّا في الصين واليابان (التي تبنّت التصورات الصينية)، أما الفن فأصبح مثل لعبة رشيقة ومتقنة فقدت كثيرًا من متعتها لأن كثيرًا من حركاتها قد بات معروفًا. ولم يجرؤ الفنانون اليابانيون على تطبيق المناهج الشرقية على موضوعات جديدة إلا بعد الاتصال بالمنجزات الفنيّة الغربية في القرن الثامن عشر. ولسوف نرى كم كانت نتائج هذه التجارب نافعة للغرب عندما تسنّى له الاطلاع عليها.

99
عمل منسوب
إلى ليو تساي
ثلاث سمكات،
1068-1085
ورقة من ألبوم،
حبر وألوان على حرير،
22.2×22.8 سم،
Philadelphia Museum of Art



ولد ياباني يرسم
غصن خيزران،
أوائل القرن التاسع عشر
طبعة من محفورة خشبية،
هايدينوبو،
13× 18.1سم

الفصل الثامن

الفن الغربي في البوتقة

أوروبا، من القرن السادس إلى القرن الحادي عشر

تتبعنا قصة الفن الغربي حتى عهد قسطنطين، وحتى القرون التي ترتب فيها على هذا الفن أن يتكيّف مع مبدأ البابا غريغوري الكبير الذي أكّد فائدة الصور لتعليم العوامّ كلمة الله. والفترة التي أعقبت هذه الحقبة المسيحية المبكرة، أي الفترة التي جاءت بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية، عُرفت عمومًا باسم يغضّ من شأنها هو العصور المظلمة. ونحن ندعوها كذلك لأن الناس الذين عاشوا في تلك القرون التي شهدت هجرات وحروبًا واضطرابات قد غرقوا في الظلام، وكانت المعارف المرشدة لهم قليلة، ولأننا نحن أيضًا لا نملك إلا معرفة قليلة عن هذه القرون المربكة والمرتبكة التي أعقبت انحطاط العالم القديم، وسبقت انبعاث البلدان الأوروبية بالشكل الذي نعرفها فيه الآن تقريبًا. وبالطبع ليس هناك حدود ثابتة للفترة، ولكن من أجل هدف عملنا هذا، يمكننا أن نقول: إنها دامت نحو خمسمئة سنة ـ من عام 500 إلى عام 1000 على وجه التقريب. إن خمسمئة سنة زمن طويل يمكن أن تتغير فيه أشياء كثيرة، وهذا ما حدث بالفعل. ولكن الأمر الأكثر إثارة لاهتمامنا هو أن هذه السنوات لم تشهد ظهور أي أسلوب واضح وموحّد، بل شهدت بالأحرى تصارع عدد كبير من شتى الأساليب التي أخذت تنصهر نحو نهاية تلك الفترة. وهذا الأمر قلما يفاجئ أولئك الذين يعرفون شيئًا عن تاريخ العصور المظلمة. فهي لم تكن فترة مظلمة فحسب، بل متباينة الألوان أيضًا مع فروق كبيرة بين مختلف الشعوب والطبقات. وطيلة هذه القرون الخمسة، وُجد رجال ونساء، ولا سيما في الأديرة والرهبانيات، مالوا إلى العلم والفن، وكان إعجابهم كبيرًا بأعمال العالم القديم التي حُفظت في المكتبات ودور النفائس. وشغل هؤلاء الرهبان ورجال الدين المتعلمون والمثقفون أحيانًا مناصب في بلاطات الأقوياء، وحاولوا إحياء الفنون التي أُعجبوا بها أشد الإعجاب. ولكن عملهم كثيرًا ما ذهب سدى بسبب الحروب والغزوات التي شنَّها مغيرون مسلحون من الشمال كانت آراؤهم في الفن مختلفة كل الاختلاف. إن مختلف القبائل التيوتونية (Teutonic)، والقوط (Goths)، والفندال (Vandals)، والساكسون (Saxons)، والدانمركيين (Danes)، والفايكنغ (Vikings) الذين اجتاحوا أوروبا للسلب والنهب، قد اعتُبروا برابرة بمعنى ما، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنهم كانوا يفتقرون إلى





101

رأس تنين، نحو 820 م. خشب محفور وجد في أوسبرغ، النرويج، الارتفاع 51 سم، Universitetets Oldsaksamling, Oslo

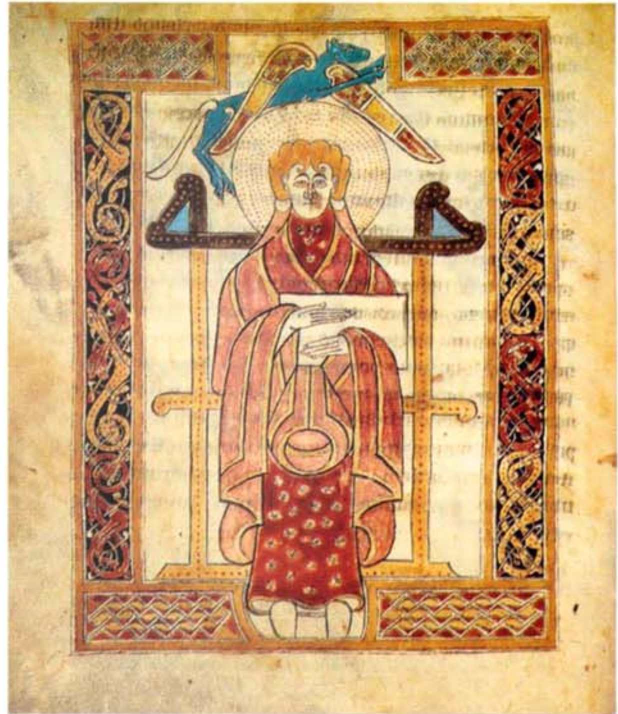
100

كنيسة جميع القديسين، إيرلز بارتون، نورثمبتونشير، نحو 1000

برج ساكسوني يشبه بناء من خشب

الإحساس بالجمال، وإلى فن خاص بهم. كان بينهم حرفيون ماهرون وذوو خبرة في صنع الأدوات المعدنية، وحفر الخشب، يضاهون الماوريّين في نيوزيلندا (شكل 22). وكانوا يحبون النقوش المعقدة التي تشتمل على تنانين ملتوية الأجسام، وطيور متواشجة على نحو ملغز. لا نعرف على وجه الدقة أين نشأت هذه النقوش في القرن السابع، أو ما دلالتها، ولكن لا يُستبعد أن تكون أفكار تلك القبائل التيوتونية حول الفن تشبه أفكار القبائل البدائية في أي مكان. وهناك ما يسوّغ الاعتقاد أنهم هم أيضًا قد رأوا أن الصور وسيلة للسحر وطرد الأرواح الشريرة. وتعطينا أشكال التنانين المنحوتة على مزالج الفايكنغ وسفنهم فكرة جيدة عن خصائص هذا الفن (شكل 101). ويمكن أن يتخيّل المرء أن رؤوس هذه الوحوش المخيفة كانت أكثر من مجرد زخارف بريئة. ونحن في واقع الأمر نعرف أن قوانين الفايكنغ النرويجيين كانت تقضي بأن يزيل قبطان السفينة هذه التماثيل قبل أن يدخل ميناء البلد «حتى لا يُفزع أرواح البلاد».

حاول رهبان أيرلندا السلتية (Celtic) وإنكلترا الساكسونية ومبشّروهما أن يطبّقوا تقاليد هؤلاء الحرفيين الشماليين على أغراض الفن المسيحي. وقد بنوا كنائس، وأبراج كنائس بالحجر، مقلدين في ذلك المباني الخشبية التي استخدمها الحرفيون المحليون (شكل 100)، ولكن أكثر آثار نجاحهم مدعاة للدهشة هو بعض المخطوطات التي أُنجزت في إنكلترا وأيرلندا خلال القرنين السابع والثامن.

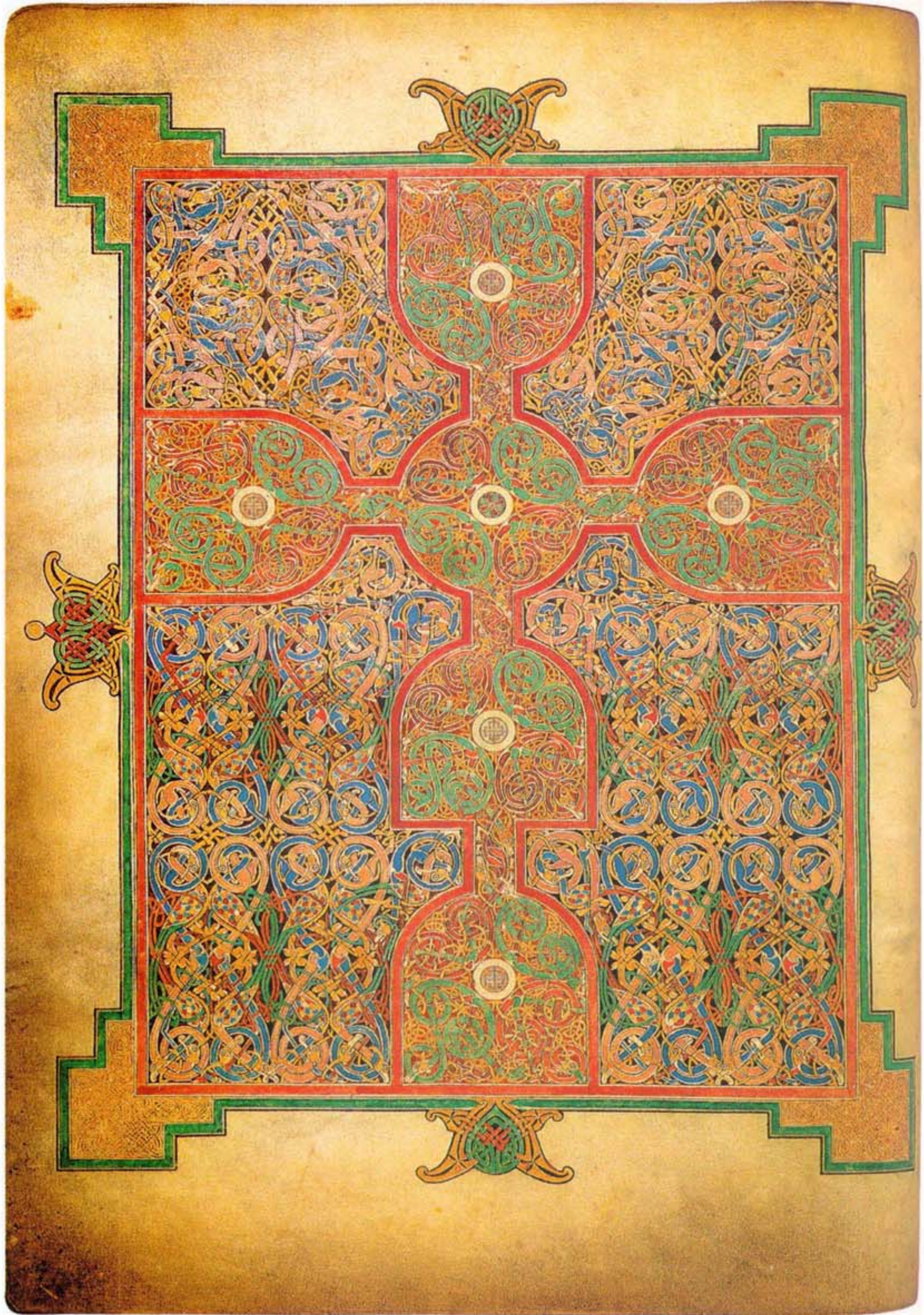


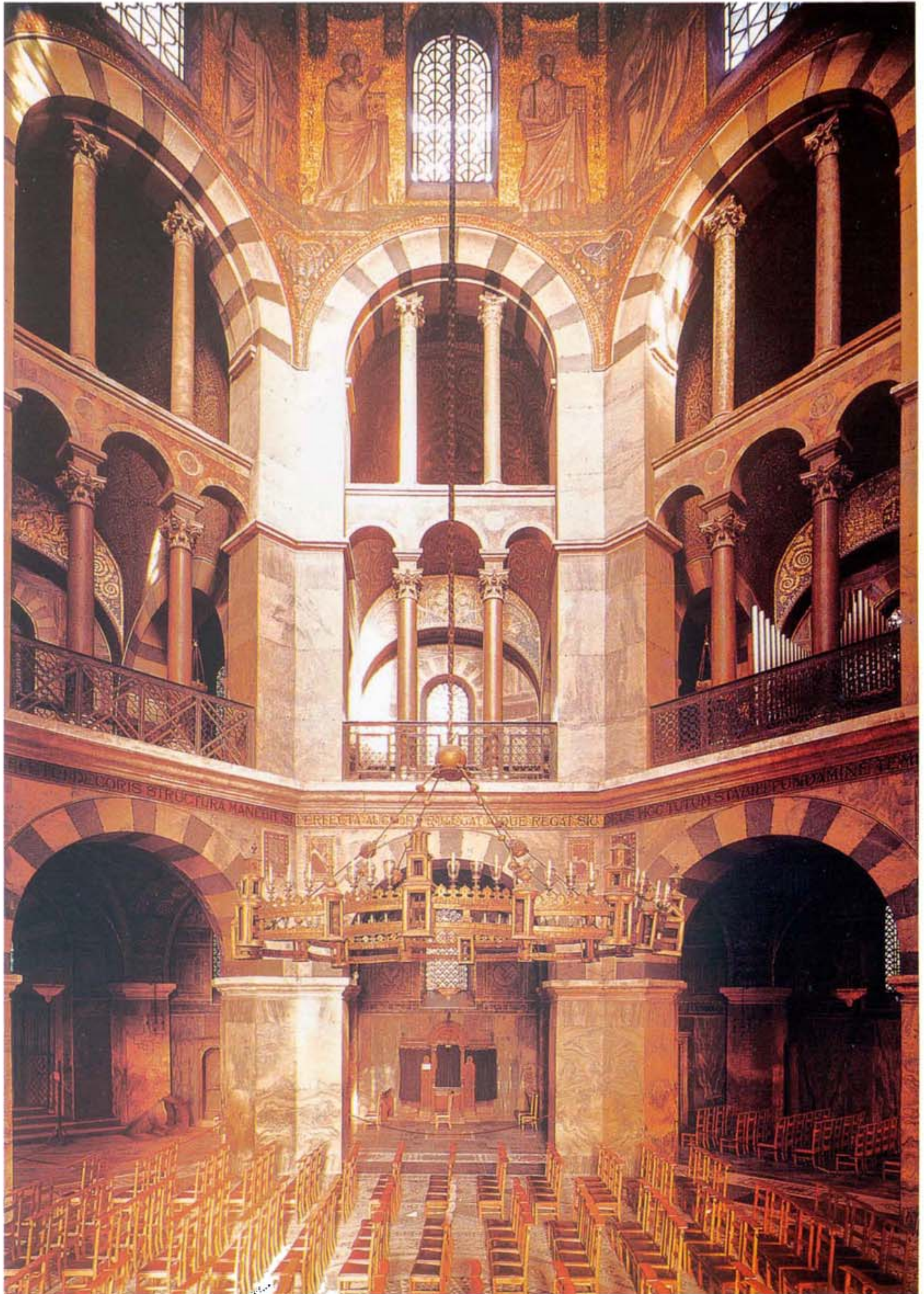
102
القديس لوقا، نحو 750
من مخطوطة إنجيل،
Stiftsbibliothek,
St. Gallen

103
صفحة من أناجيل
ليندزفارن، نحو 698
British Library,
London

إن الشكل 103 هو صفحة من أناجيل ليندزفارن (Lindisfarne) الشهيرة رُسمت في نورثمبريا (Northumbria) قبيل عام 700، وهي تظهر الصليب مترف الزركشة بالتنانين والأفاعي العجيبة التشابك، إضافة إلى أنه يتوسط خلفية بالغة التعقيد. وأن يجد المرء سبيله عبر هذه المتاهة المحيّرة من الأشكال الملتفّة، ويتتبع لفّات هذه الأجسام المتشابكة، أمر مثير جدًّا. وتزداد دهشتنا حين نرى أن النتيجة ليست اختلاطًا، بل توافقًا صارمًا بين مختلف الزخارف التي تشكل تصاميمها وألوانها انسجامًا معقدًا إلى حد يصعب معه، أو يكاد يصعب معه أن نتصور شخصًا يمكن أن يفكر في هذا التصميم، ويتحلّى بالصبر والمواظبة حتى الانتهاء منه. وهذا يبرهن، إن كان البرهان مطلوبًا، على أن الفنانين الذين تبنّوا هذا التقليد المحلّي لم يفتقروا بالتأكيد إلى المهارة ولا إلى التقنية.

وما يفاجئنا كثيرًا هو النظر إلى الطريقة التي رسم هؤلاء الفنانون بها الشخوص الإنسانية في المخطوطات الإنكليزية والأيرلندية المزوّدة بالصور. فما نراه ليس هيئات إنسانية، بل زخارف مصنوعة من أشكال بشرية (شكل 102). ويمكن أن يستنتج أحدنا أن الفنان قد استخدم مثالاً وجده في كتاب مقدس قديم، وحوّله تحويلاً يناسب ذوقه. لقد غيّر طيّات الرداء إلى ما يشبه الشرائط المتداخلة وضفائر الشعر، وحتى الأذنان حوّلهما إلى لفائف، والوجه كله إلى قناع صارم. إن صور كتّاب الأناجيل والقديسين هؤلاء تكاد تبدو مثل الأوثان البدائية الجامدة الغريبة. وهي تبيّن أن الفنانين الذين




DECORIS STRUCTURA
PERFECTA
REGAT SIC
HOC TUTUM
FUNDAMINE

نشأوا في تراث فنهم المحلي قد وجدوا أن التكيّف مع متطلبات الكتب المسيحية الجديدة أمر صعب. ومن الخطأ مع ذلك أن نعتبر هذه الصور غير متقنة الرسم. والتدريب الذي تلقته عيون الفنانين وأيديهم، ومكّنهم من تزيين الصفحة، قد ساعد على إدخال عنصر جديد إلى الفن الغربي. ولولا هذا التأثير لتطور الفن الغربي في اتجاهات مماثلة لاتجاهات الفن البيزنطي. وبفضل هذا التصادم بين التراث الكلاسيكي وذوق الفنانين المحليين، أخذ شيء جديد تمامًا ينمو في أوروبا الغربية.

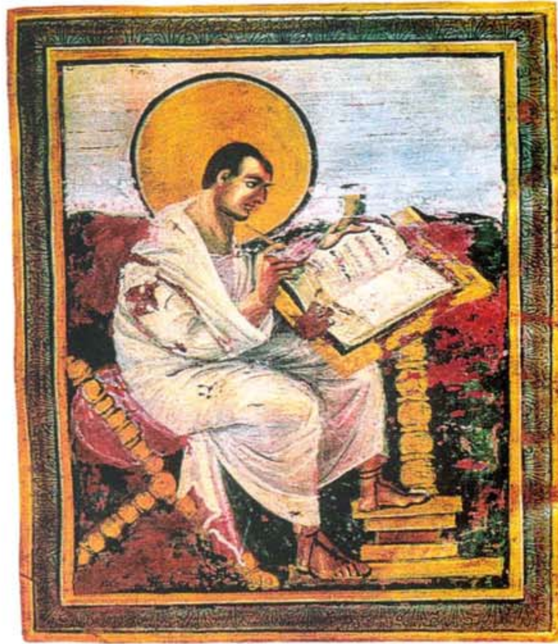
إن معرفة منجزات فن العصور القديمة لم تتعرض كلها للضياع بأي حال من الأحوال. ففي بلاط شارلمان الذي اعتبر نفسه خليفة أباطرة الرومان أُعيد إحياء تقاليد الحرفية الرومانية بكل شغف. والكنيسة التي شادها شارلمان نحو عام 800 في آخِن (Aachen)، محل إقامته (شكل 104) هي نسخة دقيقة إلى حد ما من كنيسة معروفة بُنيت في رافينا قبل نحو ثلاثمئة عام.

رأينا في ما تقدم أن فكرتنا الحديثة عن ضرورة «الأصالة» عند الفنان لم يكن يأخذ بها جميع الناس في الماضي على الإطلاق. ومثل هذا الطلب كان من شأنه أن يسبب لأي رسّام مصري أو صيني أو بيزنطي ارتباكًا عظيمًا. وما كان فنان العصور الوسطى في أوروبا الغربية ليفهم دواعي ابتكار طرائف جديدة لتخطيط كنيسة، أو لتصميم كأس قربان، أو لتصوير قصة دينية، في حين أن الطرائق القديمة كانت تفي بالغرض على أحسن وجه. والمانح الورع الذي رغب في تخصيص ضريح جديد لرفات القديس الذي يرعاه لم يحاول أن يحصل على أنفس ما أمكنه الحصول عليه من مواد فحسب، بل سعى أيضًا إلى أن يقدّم إلى الرسام مثالاً قديمًا وجليلاً يظهر كيف ينبغي تمثيل أسطورة القديس تمثيلاً صحيحًا، على ألا يعيق هذا التكليف عمل الفنان، بل يترك له مجالاً كافيًا يتيح له أن يبدي براعته.

104
كاتدرائية آخِن،
كُرِّست في عام 805

ربما نستطيع أن نفهم هذا الموقف على أفضل وجه إذا فكرنا في مقاربتنا للموسيقى. فإذا سألنا موسيقيًّا أن يعزف في حفل زفاف، لا نتوقع منه أن يؤلف للمناسبة شيئًا جديدًا، مثلما لم يتوقّع السيد في العصور الوسطى ابتكارًا جديدًا لو طلب لوحة الميلاد. إنّنا نشير إلى نوع الموسيقى المطلوبة، وإلى حجم الأوركسترا أو الكورس الذي يمكننا تحمل كلفته، ومع ذلك فإن أداء معزوفة قديمة، أو خليط من الأشياء أمر متوقف على الموسيقي. ومثلما يمكن أن يؤدي موسيقيان عظيمان المعزوفة ذاتها أداء مختلفًا كل الاختلاف، كان يمكن أن ينجز رسّامان عظيمان في العصور الوسطى عملين فنيين مختلفين جدًّا عن الموضوع ذاته، وحتى عن النموذج القديم ذاته. والمثال التالي يوضح هذا الأمر.

إن الشكل 105 يظهر صفحة من أحد كتب الأناجيل المصنفة في بلاط شارلمان، وهو يمثل القديس متّى وهو يدوّن الإنجيل. لقد جرت العادة أن تُرسم



105
القديس متى، نحو 800
من مخطوطة إنجيل،
ربما رسمت في آخن،
Kunsthistorisches
Museum, Vienna

صورة المؤلف على الصفحة الأولى من الكتب الإغريقية والرومانية، وصورة كاتب الإنجيل هذه لا بد أن تكون نسخة دقيقة دقة غير عادية من ذلك النوع من الصور. إن إكساء القديس ثوبه على أفضل طريقة كلاسيكية، وتشكيل رأسه باستخدام كثير من ظلال الضوء واللون، يقنعاننا بأن الفنان في العصور الوسطى قد أجهد نفسه غاية الإجهاد حتى يصور نموذجًا مبجلاً تصويرًا دقيقًا وجديرًا بالاحترام.

من الراجح أن رسّام مخطوط آخر من القرن التاسع (الشكل 106) قد نقل عن المثال القديم ذاته، أو عن مثال مشابه من عهود المسيحية المبكرة. نستطيع أن نقارن بين الأيدي، ونجد أن اليد اليسرى تحمل المحبرة، وتستقر على منضدة القراءة، واليد اليمنى تحمل القلم، ونستطيع أن نقارن بين الأقدام، وحتى بين التفاف الثوبين حول الركبتين. ولكن في حين بذل فنان (الشكل 105) طاقته لنسخ الأصل نسخًا صادقًا قدر الإمكان، لا بد أن يكون فنان (الشكل 106) قد هدف إلى مدلول مختلف. ربما لم يرغب في تصوير أحد مؤلفي الأناجيل كأي عالم هادئ طاعن في السن يجلس في مكتبه، فالقديس متى كان في نظره رجلاً ملهَمًا يدوّن كلمة الله. لذلك ما أراد تصويره كان حادثة بالغة الأهمية، وبالغة الإثارة في تاريخ البشر، ولقد نجح في نقل شيء من إحساسه بالرهبة والانفعال في صورة هذا الرجل الذي يكتب. وما جعله يرسم القديس جاحظ العينين، وضخم اليدين ليس الجهل وقلة البراعة. لقد تعمّد أن يظهر تركيزه الشديد، وحتى عمل الفرشاة في الرداء والخلفية يبدو كأنه جرى والرسام مستثار للغاية وأظن أن بعض هذا الانطباع يرجع إلى ابتهاج الفنان الواضح باغتنام أي فرصة لرسم خطوط ملتفّة، وطيّات ملتوية. ولعل الأصل

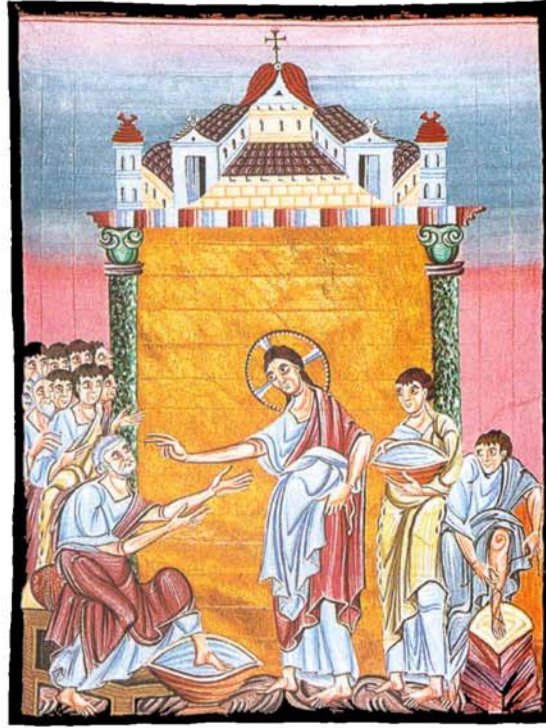


106

القديس متى، نحو 830
من مخطوطة إنجيل،
ربما رسمت في ريمز،
Bibliothèque
municipale, Épernay

كان فيه ما يوحي بهذه المعالجة، ولكن ربما راقت فنان العصور الوسطى لأنها ذكّرته بتلك الشرائط والخطوط المتداخلة التي كانت أعظم منجزات الفن الشمالي. ونحن نرى في صور مثل هذه ظهور أسلوب جديد في تلك العصور مكّن الفن من إنجاز شيء لم ينجزه الفن الشرقي ولا الفن الكلاسيكي: فالمصريون رسموا أكثر ما رسموا ما «عرفوا» أنه موجود، والإغريق رسموا ما «شاهدوه»، أما في العصور الوسطى، فالفنان تعلّم أن يعبّر في التصوير عما «شعر» به.

إن إنصاف أي عمل فني من أعمال العصور الوسطى أمر غير ممكن من دون تذكّر هذا الهدف. فأولئك الفنانون لم يقصدوا إبداع شبيه مقنع للطبيعة، ولا صنع أشياء جميلة، بل رغبوا في نقل محتوى رسالة القصة المقدسة إلى إخوتهم في



107
المسيح يغسل أرجل الحواريين، نحو 1000
من إنجيل أوتو الثالث،
Bayerische Staatsbibliothek, Munich

الإيمان. ولعلهم كانوا ناجحين في هذا العمل أكثر من معظم فناني الأزمنة السابقة أو اللاحقة. إن (الشكل 107) مأخوذ من أحد كتب الأناجيل الموضّحة بالصور (أو «المزخرفة») في ألمانيا بعد أكثر من قرن، أي حوالى عام 1000. وهو يمثّل حادثة مروية في إنجيل يوحنا (13: 8 ـ 9):

قال له بطرس: «لن تغسل رجليّ أبدًا!» أجابه يسوع: «إن كنت لا أغسلك فليس لك معي نصيب». قال له سمعان بطرس: «يا سيد، ليس رجليّ فقط بل أيضًا يديّ ورأسي».

إن هذا الحوار هو ما كان مهمًّا بالنسبة إلى الفنان، فهو لم يرَ داعيًا لتصوير الغرفة التي حدثت فيها الحادثة، لأن ذلك ربما صرف الانتباه عن مغزى الحادثة الباطني. لقد آثر أن يضع الشخوص الرئيسة أمام أرضية مسطّحة ساطعة اللون الذهبي تبرز عليها إشارات المتحدّثين مثل نقوش مقدسة: حركة القديس بطرس المتوسلة، وإشارة المسيح الهادئة المعلِّمة. وفي الجهة اليمنى يخلع أحد التلاميذ نعله، ويجلب آخر وعاء، والباقون يتجمعون وراء القديس بطرس. وبما أن العيون كلها شاخصة إلى مركز المشهد فإننا نشعر بأن شيئًا بالغ الأهمية يجري هنا. ماذا يهمّ إذا كان الوعاء ليس كامل الاستدارة، أو إذا شدّ الفنان ساق القديس بطرس إلى الأعلى، وركبته إلى الأمام قليلاً، حتى يتضح أن قدمه مغطّسة في الماء. كان الفنان معنيًّا بإيصال رسالة التواضع الإلهي، وقد أوصلها فعلاً.

ومن الممتع أن نرجع لحظة إلى مشهد آخر يمثل غسل الأرجل مرسوم في القرن الخامس ق.م. على إناء إغريقي (شكل 58). إن الفن الذي يُظهر «نشاطات الروح» قد اكتُشف في اليونان، ومهما كانت تأدية هذا الهدف في العصور الوسطى مختلفة، فإن الكنيسة لم تكن لتستطيع أن تستخدم الصور من أجل غاياتها الخاصة من دون هذا الميراث.

نحن نتذكر تعاليم البابا غريغوري الكبير بأن «الرسم للأميين كالكتابة للقرّاء». وهذا البحث عن الوضوح لا يظهر فقط في الرسوم التوضيحية بل في أعمال النحت أيضًا كما على باب برونزي من أبواب كنيسة هيلدسهايم في ألمانيا بعيد عام 1000 (شكل 108). والمنحوتة تظهر الرب وهو يقترب من آدم وحواء بعد السقوط. وهنا أيضًا لا يوجد شيء لا يتعلق بالقصة. ولكن هذا التركيز على الأشياء المهمة يجعل الشخوص واضحة البروز على خلفية بسيطة. ونكاد نتمكن من قراءة ما تقوله إشاراتهم: فالله يشير إلى آدم بالأصبع، وآدم إلى حواء، وحواء إلى الحية. وهذا الانتقال للذنب وأصل الشر من واحد إلى آخر يُعبَّر عنه تعبيرًا قويًّا وواضحًا بحيث ننسى في الحال أن حجوم الشخوص ليست صحيحة كل الصحة، وجسميْ آدم وحواء ليسا جميلين بحسب مقاييسنا.

ينبغي ألا نتصور أن فن العصور الوسطى قد وُجد حصرًا من أجل خدمة الأفكار الدينية، ففي هذه الفترة لم تُبنَ كنائس فحسب، بل بنيت كذلك قلاع،

108

آدم وحواء بعد السقوط، نحو 1015

من الباب البرونزي لكاتدرائية هيلدسهايم







110 ،109

مطرزات بايو ، نحو 1080
الملك هارولد يقسم للدوق النورماندي وليام، ثم يعود إلى إنكلترا، ارتفاع الطنف 50 سم، Musée de la Tapisserie, Bayeux

وبين حين وآخر، كان أصحاب هذه القلاع من البارونات والسادة الإقطاعيين يستخدمون الفنانين أيضًا. وسبب ميلنا إلى إهمال هذه الأعمال عند التحدث عن الفن في مطلع العصور الوسطى سبب بسيط، هو أن القلاع كانت تُدمّر في أكثر الأحوال في حين أن الكنائس كانت تنجو من التدمير. والفن الديني كان على العموم يلقى من الاحترام والعناية أكثر من زخارف المساكن الخاصة. ولما كانت هذه الزخارف تتقادم كانت تُزال، وتُرمى بعيدًا ـ تمامًا كما يحصل في أيامنا هذه. ومن حسن الحظ أن نموذجًا متأخرًا من هذا الفن قد وصل إلينا لأنه كان

محفوظًا في كنيسة، وهو مطرزات بايو (Bayeux) الشهيرة التي توضّح قصة الفتح النورماندي. لا نعلم متى عُملت هذه المطرزات، ولكن معظم الباحثين يجمعون على أنها صنعت في فترة ما زالت فيها ذكرى المشاهد التي توضّحها حية ـ ربما حوالى عام 1050. وهذا العمل تأريخ بالصور من النوع الذي نعرفه في الفن الشرقي والروماني القديم (عمود تراجان، مثلاً شكل 78) ـ قصة حملة وانتصار. وهو يروي القصة رواية مدهشة الحيوية. ففي الشكل 109 نرى، كما يقول الكلام المنقوش، كيف أقسم هارولد للدوق وليام، وفي الشكل 110 كيف عاد إلى إنكلترا. لا شيء يمكن أن يكون أوضح من هذه الرواية للقصة. فنحن نشاهد وليام على عرشه يراقب هارولد وهو يضع يده على أثر مقدس مؤديًا له يمين الولاء ـ وهذا القسم هو الذي تذرّع به وليام للمطالبة بالسيطرة على إنكلترا. وما يعجبني على نحو خاص، هذا الرجل الواقف على شرفة واضعًا يده فوق عينيه مستشرفًا سفينة وليام وهي قادمة من بعيد. لا شك في أن ذراعيه وأصابعه تبدو غريبة الشكل، وأن الأشكال المصوّرة في القصة كلها تبدو مثل تماثيل عرض الملابس، ويفتقر رسامها إلى الثقة بالنفس التي تميّز بها مؤرخو أشور وروما. لقد كان فنان العصور الوسطى يرسم كالأطفال عندما يفتقد ما ينسخ منه. من السهل أن نضحك منه، ولكن ليس من السهل أن نفعل فعله بأي حال من الأحوال. فهو يروي الملحمة بوسائل بالغة الاقتصاد مركزاً على ما بدا له مهمًّا، بحيث تبقى النتيجة الأخيرة حية في الذاكرة أكثر من التقارير الواقعية التي تقدمها الصحف والتلفزيونات.



الراهب روفيلوس يكتب الحرف (R)، القرن الثالث عشر

تفصيل من مخطوطة مزخرفة، Fondation Martin Bodmer, Geneva

الفصل التاسع

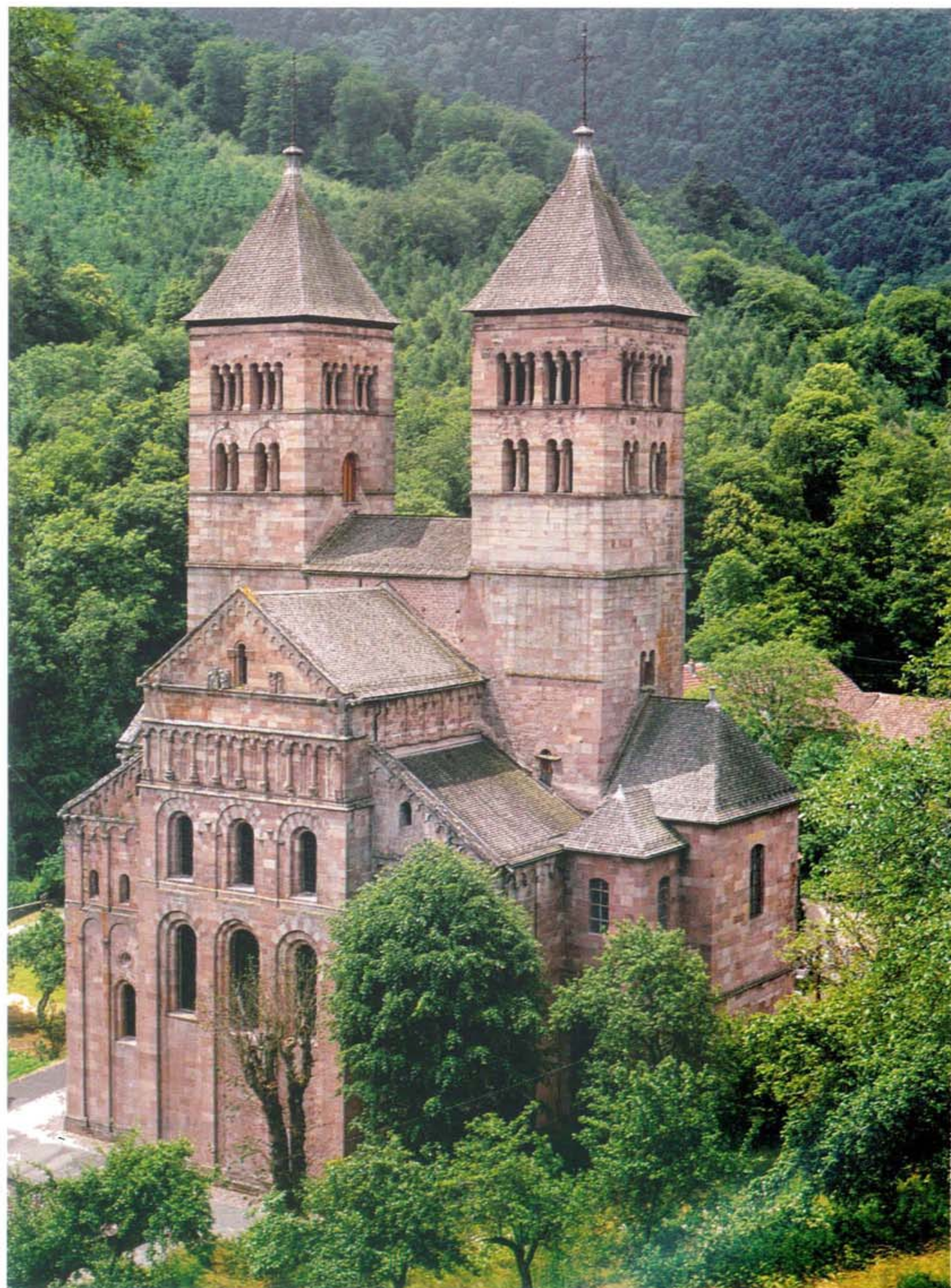
الكنيسة المجاهدة

القرن الثاني عشر

إن التواريخ مشاجب لا غنى عنها نعلّق عليها مطرزات التاريخ، وبما أن كل واحد يعرف تاريخ 1066، فقد يكون مشجبًا ملائمًا. إن مبنًى واحدًا كاملاً لم يبقَ في إنكلترا من عهد الساكسون، وكنائس الفترة السابقة لم يبق منها إلا عدد قليل جدًّا في أوروبا. ولكن النورمانديين الذين نزلوا في إنكلترا جلبوا معهم أسلوب بناء متطورًا كان تشكّلَ في غضون جيل في النورماندي وغيرها، وما لبث الأساقفة والنبلاء الذين أصبحوا سادة إنكلترا الإقطاعيين أن أخذوا يؤكدون سلطتهم من طريق إنشاء الأديرة والكنائس. ويُعرف أسلوب بناء هذه المباني بالأسلوب النورماندي في إنكلترا، وبالأسلوب الرومانسكي (Romanesque) في أوروبا. وقد ازدهر زهاء مئة عام ونيّف بعد الغزو النورماندي.

ليس من السهل اليوم أن نتصوّر ما كانت تعنيه الكنيسة للناس في ذلك الزمن. فنحن لا نستطيع أن نلمح أهميتها إلا في بعض القرى القديمة في الريف. ففي أكثر الأحوال، كانت الكنيسة هي المبنى الحجري الوحيد في الجوار، والمبنى الوحيد الجدير بالاعتبار على مسافة أميال، وبرجها كان معْلمًا لكل القادمين من أماكن بعيدة. وفي أيام الآحاد وخلال الصلوات، كان يجتمع فيها سكان المدينة كلهم، والتباين بين المباني الشاهقة والمساكن البدائية المتواضعة التي كان يقطنها هؤلاء الناس لا بد أنه كان كبيرًا جدًّا. ومن العجب أن يهتم المجتمع كله بابتناء هذه الكنائس، ويتباهى بزخرفتها. وحتى من الناحية الاقتصادية، فإن بناء كنيسة يستغرق أعوامًا يجب أن يكون قد حوّل المدينة تحويلاً كاملاً. فاستخراج الحجارة ونقلها، ونصب سقالة ملائمة، واستخدام حرفيين متجولين يأتون بالحكايات من أقطار بعيدة، كانت حدثًا مهمًّا في تلك الأيام البعيدة.

إن العصور المظلمة لم تمْحُ من الذاكرة الكنائس الأولى والبازيليكات والأشكال التي كان الرومان قد استخدموها في بنائهم. بقي التصميم على حاله في الغالب ـ الصحن المفضي إلى الحنيّة، أو موضع المرتّلين، والجناحان أو الأجنحة الأربعة على الجانبين. هذا المخطط البسيط كانت تُثريه إضافات عدة أحيانًا. راقت بعضَ المهندسين فكرةُ بناء كنيسة على شكل صليب، وبذلك أضافوا جناحين بين الصحن والصدر. وما توْقعه هذه الكنائس النورماندية أو الرومانسكية في النفس





111

كنيسة بنيديكتية، مورباخ، الألزاس، نحو 1160

كنيسة رومانسكية

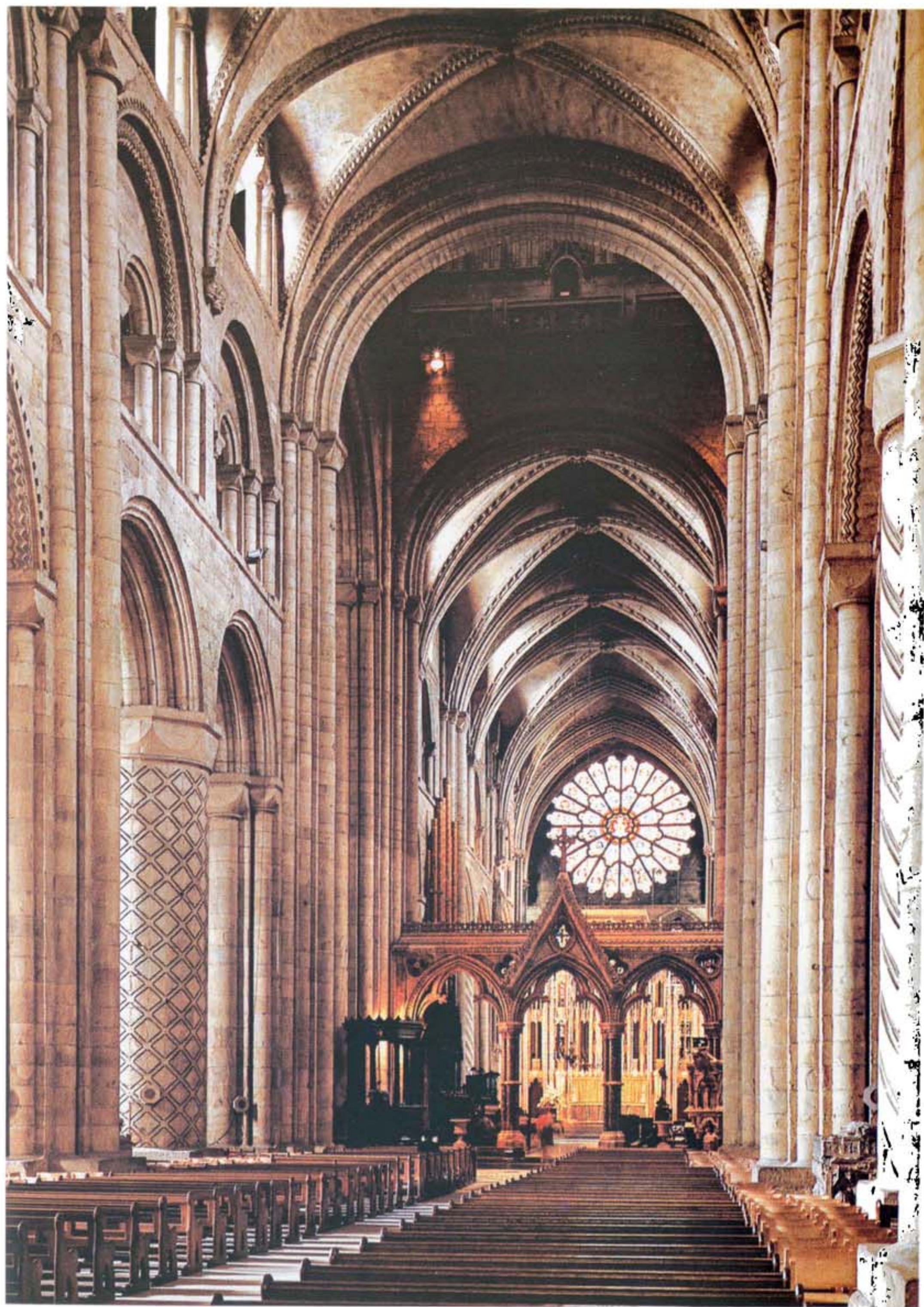
112

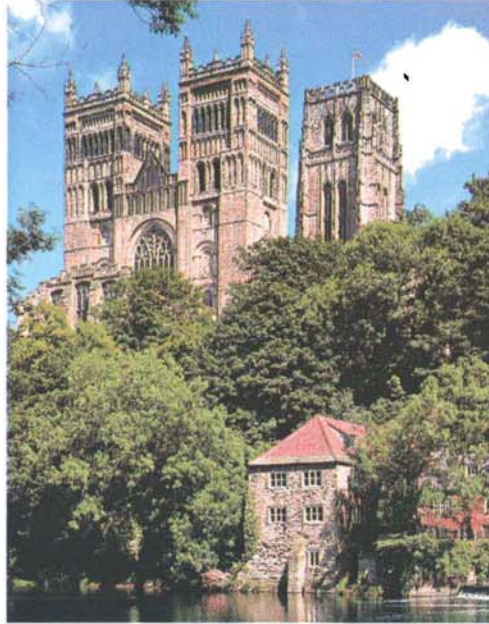
كاتدرائية تورني، بلجيكا، 1171 ـ 1213

الكنيسة في مدينة القرون الوسطى

مختلف تمامًا عما توقعه البازيليكات القديمة. ففي البازيليكات الكلاسيكية المبكرة استُخدمت أعمدة حاملة للعوارض المستقيمة. أما في الكنائس النورماندية والرومانسكية فنجد عمومًا أقواسًا مستديرة تستقر على ركائز ضخمة. وما يستحوذ على المرء عند رؤية هذه الكنائس من الداخل والخارج هو الإحساس بالقوة العظيمة. ليس هناك إلا زخارف قليلة، وعدة نوافذ، غير أن هناك جدرانًا وأبراجًا راسخة متصلة تحضر للذهن معاقل العصور الوسطى (شكل 111). وهذه الأكوام الحجرية القوية والمتحدّية بعض الشيء، والتي شادتها المؤسسة الدينية في أراضي الفلاحين والمحاربين الذين تحوّلوا حديثًا من نمط حياتهم الوثني، تبدو أنها تعبّر عن فكرة الكنيسة المجاهدة، أي الكنيسة التي يقع على عاتقها محاربة قوى الظلام حتى تنبلج ساعة الانتصار يومَ الحساب (شكل 112).

واجه بناء الكنائس مشكلة شغلت عقول جميع المهندسين المعماريين البارعين، وهي مهمة تسقيف هذه المباني الحجرية الرائعة بالسقف الحجري





114 ،113

صحن كاتدرائية دورهام، وواجهتها الغربية، 1093 ـ 1128

كاتدرائية نورماندية

اللائق. كانت السقوف الخشبية المعتادة للبازيليكات مفتقرة إلى الجلال وخطرة لأنها قابلة للاشتعال. كان فن الرومان في عقد مثل هذه المباني الضخمة يتطلب قدرًا كبيرًا من المعرفة التقنية والحساب اللذين كانا مفتقدَين إلى حد بعيد. وهكذا أصبح القرنان الحادي عشر والثاني عشر فترة تجريب متواصل. لم يكن بالأمر اليسير بناء قنطرة فوق العرض الكامل لصحن الكنيسة الرئيس. وبدا أن الحل الأبسط هو أن تُجسر المسافة كما يُطرح جسر عبر نهر. بُنيت أعمدة ضخمة على الجانبين لكي تحمل أقواس هذه الجسور. ولكن سرعان ما اتضح أن قوسًا من هذا النوع ينبغي أن يكون مرصوص البنيان حتى لا ينهار، وأن يكون ثقل الأحجار اللازمة كبيرًا جدًا. ومن أجل حمل هذا الثقْل الهائل تعيّن أن تكون الأعمدة والجدران أقوى أيضًا. كان هناك حاجة إلى كتل ضخمة من الأحجار لهذه العقود «النفقيّة».

لذلك، أخذ المهندسون المعماريون النورمانديون يختبرون طريقة أخرى. رأوا أن لا ضرورة، في الحقيقة، لجعل السقف كله ثقيلاً إلى هذا الحد. كان يكفي أن يكون هناك عدد من الأقواس المتينة التي تمتدّ فوق المسافة، وأن تُملأ الفجوات بمادّة أخف. واكتُشف أن أفضل طريقة لذلك هي مدّ الأقواس، أو «الأضلاع» بالعرض بين الأعمدة ثم ملء الأقسام المثلثة بينها. وهذه الفكرة التي ما لبثت أن أحدثت ثورة في طرائق البناء، يمكن إرجاعها إلى كاتدرائية دورهام النورماندية (شكل 114) مع أن المهندس المعماري الذي صمم بعد الفتح أول «عقد مضلّع» من أجل داخلها الوسيع (شكل 113)، لم يكد يدرك إمكاناته التقنية.



115
واجهة كنيسة القديس تروفيم، آرل، نحو 1180

كانت فرنسا هي البلد الذي بدأت فيه زخرفة الكنائس بالمنحوتات، على أن كلمة «زخرفة» هنا مضللة بعض الشيء. فكل ما كان يخصّ الكنيسة كان له وظيفة محددة، ويعبر عن فكرة محددة مرتبطة بالتعاليم الدينية. وأحد أكمل أمثلة هذا الأسلوب في أواخر القرن الثاني عشر هو مدخل كنيسة القديس تروفيم في آرل (Arles) جنوبي فرنسا (شكل 115). إن شكله يستعيد مبدأ قوس النصر الروماني (شكل 74). وفي الحيّز الذي بين ساكف الباب والقوس الذي يعلوه ـ يسمّى مُسنَّمة (tympanum) (شكل 116) ـ نشاهد المسيح الممجّد تحيط به رموز مؤلفي الأناجيل الأربعة: الأسد يرمز إلى القديس مرقص، والملاك إلى القديس متى، والثور إلى القديس لوقا، والنسر إلى القديس يوحنا، وهذي الرموز مستقاة من الكتاب المقدس. ففي العهد القديم يصف حزقيال (1: 4 ـ 12) في رؤياه عرش الرب محمولاً على أربعة مخلوقات لها رؤوس أسد وإنسان وثور ونسر.

اعتقد علماء اللاهوت المسيحي أن حاملي عرش الرب هم أصحاب الأناجيل الأربعة، لذلك فالرؤيا موضوع يناسب مدخل الكنيسة. وعلى الساكف نشاهد صور الحَواريين الاثني عشر، ونتبيّن إلى يسار المسيح صفًّا من الشخوص العارية راسفة في القيود ـ إنها الأرواح الضالة تساق إلى الجحيم ـ في حين نرى إلى يمينه المُنعَم



116
امسيح في مجده
تفصيل من شكل 115

عليهم، ووجوههم تلتفت إليه في سعادة أبدية. وفي الأسفل نرى صور القديسين الصارمة، مع شعار كل واحد منهم، تذكّر المؤمنين بأولئك الذين يمكن أن يشفعوا لهم عندما تمْثل أرواحهم بين يدي الديّان. وهكذا، فإن تعاليم الكنيسة المتعلقة بالهدف النهائي للحياة في هذه الدنيا قد تجسدت على مدخل هذه الكنيسة. وهذه الصور كانت تحيا في ذاكرة الناس أكثر من كلمات موعظة الواعظ. ويصف الشاعر الفرنسي فرانسوا فييون (François Villon)، أحد شعراء العصور الوسطى المتأخرة، هذا التأثير في أبيات مؤثرة عن أمه:

أنا امرأة عجوز
فقيرة وجاهلة
لا تقرأ ولا تكتب
رأيت في كنيسة القرية
صورة فردوس فيه قيثارات
وجحيمًا تصلَى بناره أرواحُ الخاطئين
أفرحني الأول، وخفت من الثاني...



117
شمعدان غلوستر، نحو 1104 ـ 1113
برونز مذهب، الارتفاع 58.4 سم،
Victoria and Albert Museum, London

يجب ألا نتوقع أن تبدو هذه المنحوتات طبيعية ورشيقة ولطيفة مثل الأعمال الكلاسيكية، إذ إن شدة تأثيرها إنما ترجع إلى مهابتها الهائلة. ويصبح من الأسهل علينا أن نفهم ما تمثّل من نظرة، وأنها أفضل توافقًا مع أبهة مجمل البناء.

إن كل شيء داخل الكنيسة قد فُكّر فيه طويلاً حتى يناسب هدفه ورسالته. والشكل 117 يظهر شمعدانًا صُنع لكاتدرائية غلوستر نحو 1110. والوحوش والتنانين المتشابكة التي تشكله تذكرنا بأعمال العصور المظلمة (الشكلان 101 و103). ولكنّ معنًى أكثر تحديدًا أُعطي لهذه الأشكال الغريبة. فالكتابة اللاتينية المنقوشة حول تاج الشمعدان تعني تقريبًا: «إن حامل الضوء هذا من صنع الفضيلة، نوره يبشّر بالعقيدة، فلا تُخْفي الإنسانَ ظلمةُ الخطيئة». وحين نتمعّن في غابة المخلوقات الغريبة، لا نجد ثانية (عند المقبض في الوسط) رموز أصحاب الأناجيل الذين يمثلون العقيدة فحسب، بل صور رجال عراة تهاجمهم حيات وحيوانات غريبة مثل لاووكون وولديه (شكل 69)، ولكن صراعهم ليس صراعًا ميؤوسًا منه. «فالنور الذي يسطع في الظلمة» يمكن أن ينصرهم على قوى الشر.



118

راينر فان هاي

جرن المعمودية،

1107 ـ 1118

نحاس، الارتفاع 87 سم،

كنسة القديس بارتليمي، لياج

وجرن المعمودية في كنيسة مدينة لياج (Liège) البلجيكية، والمصنوع في عام 1113، يقدم لنا مثالاً آخر على الدور الذي اضطلع به علماء اللاهوت في نصح الفنانين (شكل 118). الجرن مصنوع من نحاس، والحفر البارز في الوسط يمثل معمودية المسيح ـ الموضوع المناسب للجرن أكثر من أي موضوع آخر. وثمة كتابة لاتينية منقوشة توضح معنى كل شكل. نقرأ مثلاً: «الملائكة ساهرة» على الشخصين المنتظرين على ضفة نهر الأردن لاستقبال المسيح. ولكن الأهمية المسبغة على معنى كل تفصيل لا تؤكدها هذه الكلمات المنقوشة فقط، إذ إن المعنى قد أُسبغ على مجمل الجرن. وحتى تماثيل الثيران التي تحمل الجرن لم يُقصد منها مجرد الزينة أو الزخرفة. ففي الكتاب المقدس (أخبار الأيام الثاني، 4) نقرأ كيف استخدم الملك سليمان رجلاً من مدينة صور الفينيقية كان ماهرًا في صناعة النحاس. ويصف الكتاب المقدس بعض الأشياء التي عملها للهيكل في أورشليم:

وعمل البحر مسبوكًا عشرة أذرع من شفته إلى شفته... كان قائمًا على اثني عشر ثورًا ثلاثة متجهة إلى الشمال وثلاثة متجهة إلى الغرب وثلاثة متجهة إلى الجنوب وثلاثة متجهة إلى الشرق، والبحر عليها من فوق، وجميع أعجازها إلى داخل.

هذا هو إذًا النموذج المقدس الذي طُلب من فنان مدينة لياج، وهو خبير آخر في صناعة النحاس، أن يتذكره بعد مرور ألفي سنة ونيّف على عهد سليمان.



119

البشارة، نحو 1150

من مخطوطة إنجيل سوابيّ، Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

120

القديسون جريون، ووليماروس، وغال، واستشهاد القديسة أورسولا مع 11000 بتول، 1137 ـ 1147

من مخطوطة روزنامة، Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

إن الأشكال التي يستخدمها الفنان من أجل تصوير المسيح والملائكة والقديس يوحنا تبدو أكثر طبيعية وأهدأ وأفخم من أشكال أبواب هيلدسهايم (شكل 108). ونذكر أن القرن الثاني عشر هو قرن الحروب الصليبية التي حدث فيها احتكاك بالفن البيزنطي أكثر مما حدث سابقًا، وحاول كثير من الفنانين في هذا القرن أن يقلّدوا وينافسوا صور الكنيسة الشرقية المتسمة بالفخامة (الشكلان 88 و89).

إن الفن الأوروبي قد اقترب من المُثُل العليا للفن الشرقي إبان ازدهار الأسلوب الرومانسكي أكثر منه في أي وقت آخر. وكنا رأينا التنظيم الصارم المهيب الذي



اتصفت به تماثيل آرل (الشكلان 115 و116)، ورأينا الروح ذاتها في كثير من مخطوطات القرن الثاني عشر الموضحة بالصور. إن الشكل 119، مثلاً، يمثل بشارة الملاك لمريم بالحبل، والصورة تبدو جافة وجامدة مثل النحت المصري البارز. فالعذراء تُشاهد من الأمام ويداها مرفوعتان تعبيرًا عن الاندهاش، في حين تهبط حمامة الروح القدس إليها من الأعلى. ونرى الملاك وقد مال قليلاً إلى جانب، ومدّ يده اليمنى، وهذي إشارة تدلّ، في فن العصور الوسطى، على فعل التكلّم. وعند النظر إلى هذه الصفحة، قد نجدها مخيّبة للأمل إذا توقعنا مشهدًا حيًّا من واقع الحياة. ولكن إذا تذكرنا مرة أخرى أن الفنان لم تكن تعنيه الأشكال الطبيعية ومحاكاتها، بل تنظيم الرموز التقليدية المقدسة التي لم يحتج إلا إليها ليوضح بالتصوير سرَّ البشارة، لا نشعر بعد ذلك بافتقاد ما لم يقصد أن يمنحنا إياه.

علينا أن ندرك كم كانت الإمكانات التي انفتحت أمام الفنانين كبيرة عندما أهملوا أخيرًا كل طموح إلى تصوير الأشياء كما نراها. يرينا الشكل 120 صفحة من روزنامة استخدمت في دير ألماني، وهذه الصفحة تبيّن أعياد القديسين الرئيسة التي ينبغي الاحتفال بها في شهر تشرين الأول/أكتوبر، ولكنها لا تبينها بالكلمات فحسب، مثل روزناماتنا، بل بالصور أيضًا. ففي الوسط تحت الأقواس نرى القديس ويليماروس (Willimarus) الكاهن، والقديس غال (Gall) ومعه صولجان الأسقف، ومرافقًا يحمل متاع المبشّر الجوّال. وتوضح الصورتان الغريبتان في الأعلى والأسفل قصة حادثتي استشهاد يجري إحياء ذكراهما في تشرين الأول/أكتوبر. ولما عاد الفن في أزمنة متأخرة إلى التصوير المفصل للطبيعة، صارت مثل هذه المشاهد الفظيعة ترسم رسمًا فيه كثير من التفاصيل المرعبة، ولكن الفنان كان قادرًا



على تحاشي هذا كله. فلكي يذكرنا بالقديس جريون (Gereon) وأصحابه الذين قطعت رؤوسهم ورُميت في بئر، رتّب الجذوع المقطوعة الرؤوس في دائرة متقنة حول صورة البئر. وأما القديسة أورسولا التي ذبحها الوثنيون، بحسب الأسطورة، مع أحد عشر ألف بتول، فنشاهدها متوّجة وحولها تابعاتها. وخارج الإطار وُضع بربري قبيح يصوّب سهمه نحو القديسة ورجل يشهر سيفه عليها. ونستطيع قراءة القصة من الصفحة من غير أن نضطر إلى تصوّرها. وبما أن الفنان استطاع الاستغناء عن أي إيهام بالمكان، أو أي فعل درامي، فقد نظّم شخوصه وأشكاله على أسس تزيينية بحتة. كان الفن في سبيله إلى التحول بالفعل إلى طرائق تصوير أكثر تبسيطًا منحت فنان العصور الوسطى حرية جديدة للتجريب في أشكال تأليف أكثر تعقيدًا. ومن دون هذه الطرائق لم يكن ممكنًا ترجمة تعاليم الكنيسة إلى أشكال مرئية.

وما حدث للأشكال حدث للألوان. فلأن الفنانين شعروا بأنهم غير مرغمين على دراسة تدرجات الظلال كما تجري في الطبيعة وتقليدها، كانوا أحرارًا في اختيار الألوان التي فضّلوها للصور. فاستخدامهم اللون الذهبي البراق والأزرق الساطع للحلي والأواني، والألوان الكثيفة للصور التوضيحية، والأحمر الوهاج والأخضر الداكن لزجاج النوافذ الملونة (شكل 121)، يُظهر أن هؤلاء الرسامين قد استفادوا من الاستقلال عن الطبيعة. وهذا التحرر من ضرورة تقليد عالم الطبيعة هو ما مكّنهم من نقل فكرة ما وراء الطبيعة.

121
البشارة،
منتصف القرن الثاني عشر
زجاج نافذة ملون،
كاتدرائية شارتر



فنانان يعمل أحدهما على مخطوطة،
والثاني على لوحة،
نحو 1200
من كتاب النقوش في دير ريون،
Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

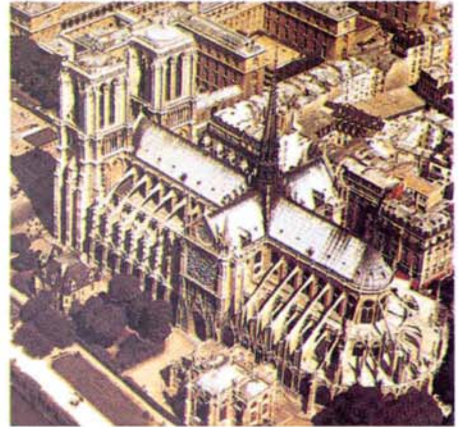
الفصل العاشر

الكنيسة المنتصرة

القرن الثالث عشر

قارنّا في ما تقدم فن المرحلة الرومانسكية مع فن بيزنطة إضافة إلى الفن الشرقي القديم. ولكن أوروبا الغربية كانت دائمًا تختلف عن الشرق في ناحية واحدة. فالأساليب في الشرق كان تدوم آلاف السنين، وكان يبدو أن تغييرها لا داعي له. أما الغرب فلم يعرف هذا الثبات، بل كان قلِقًا، باحثًا على الدوام عن حلول جديدة وأفكار جديدة. والأسلوب الرومانسكي لم يصمد حتى إلى ما بعد القرن الثاني عشر. فما كاد الفنانون ينجحون في عقد الكنائس، وترتيب تماثيلهم ترتيبًا جديدًا ومهيبًا حتى جعلت هذه الفكرة الجديدة كل الكنائس الرومانسكية والنورماندية تبدو عتيقة ومفتقرة إلى البراعة. لقد نشأت هذه الفكرة الجديدة في شمالي فرنسا، وكانت مبدأ الأسلوب القوطي. ربما اعتُبرت في البداية ابتكارًا تقنيًا، ولكن تأثيرها تخطّى ذلك. فقد اكتُشف أن عقد البناء بالأقواس المتقاطعة يمكن تطويره على نحو أكثر انتظامًا، ولأغراض لم تخطر للمهندسين النورمانديين. فإن صحّ أن الأعمدة كافية لحمل الأقواس التي اعتبرت الأحجار الأخرى بينها مجرد حشو، فإن الجدران الضخمة بين الأعمدة تكون زائدة عن الحاجة في الحقيقة. كان يمكن إقامة نوع من السقالة الحجرية التي تجعل البناء متماسكًا، ولم يكن مطلوبًا إلا الأعمدة النحيفة و«الضلوع» الضيقة، وكل ما توسّط ذلك أمكن إهماله من غير تعريض السقالة لخطر الانهيار. لم يكن ثمة حاجة إلى الجدران المتينة ـ كان يمكن عمل نوافذ كبيرة بدلاً منها. وأصبح غاية ما يصبو إليه المهندسون هو بناء كنيسة على نحو ما نبني نحن الدفيئات تقريبًا، سوى أنهم لم يكن عندهم هياكل أو دعائم معدنية ـ فاضطروا إلى صنعها من الحجر، وهذا تطلّب قدرًا كبيرًا من الحساب الدقيق. وعند تحقق هذه الدقة في الحساب، أمكن بناء كنيسة من نوع جديد كل الجدة، كنيسة مبنية بالحجر والزجاج لم يشاهد مثلها العالم من قبل. وهذه هي الفكرة المؤسسة للكاتدرائيات القوطية التي تطورت في شمالي فرنسا في النصف الثاني من القرن الثاني عشر.

بالطبع لم يكن مبدأ «الأضلاع» المتقاطعة كافيًا لهذا الأسلوب الثوري في العمارة القوطية. كان تحقيق المعجزة يقتضي عددًا من الابتكارات التقنية الأخرى.

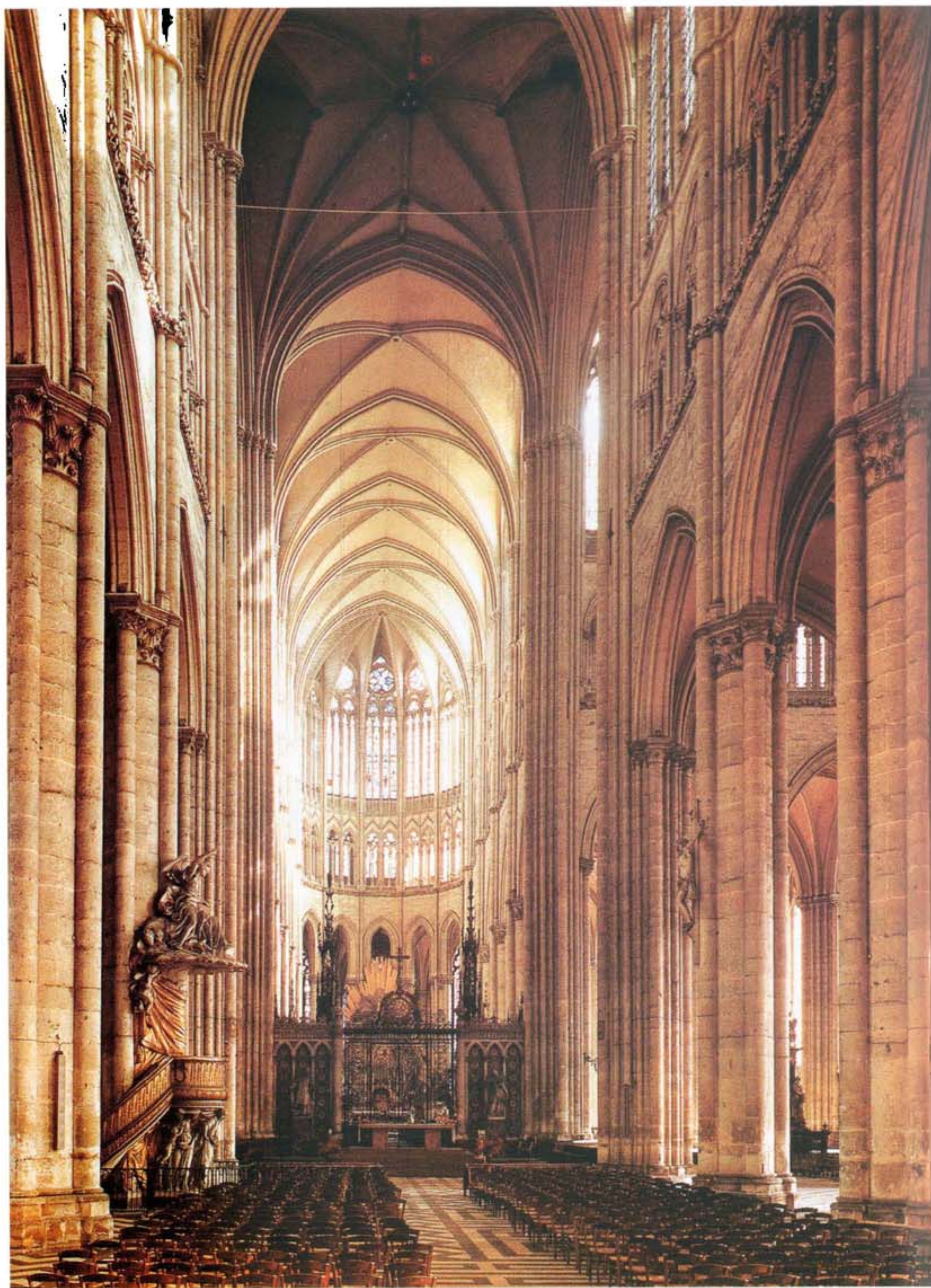


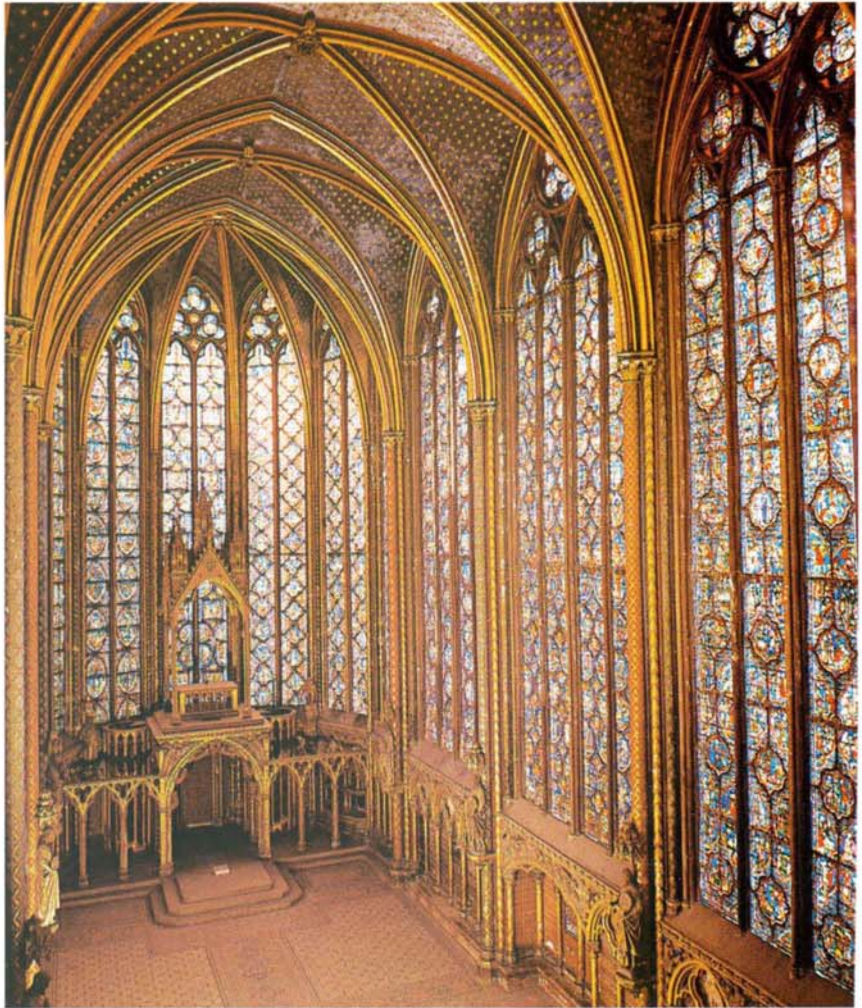
122
كاتدرائية نوتردام، باريس، 1163 ـ 1250
منظر من الجو يُظهر الشكل المتقاطع للدعائم الطائرة

123
روبير دو لوزارش
صحن كاتدرائية أميان القوطية
نحو 1218 ـ 1247
منظر داخلي قوطي

فالأقواس المستديرة في الأسلوب الرومانسكي، مثلاً، لم تكن مناسبة لأغراض البنّائين القوطيين. والسبب هو التالي: إذا طُلب مني جَسْر هوة بين عمودين بقوس شبه دائري، فلا توجد إلا طريقة واحدة للقيام بذلك. فالعقد سوف يبلغ دائمًا ارتفاعًا محددًا لا أكثر ولا أقل. ولو أردت أن أجعل القوس أكثر ارتفاعًا، لاضطررت إلى جعله أكثر انحدارًا. وأفضل شيء في هذه الحالة هو التخلّي عن القوس المستدير تمامًا، وتركيب قطعتين. تلك هي فكرة القوس المحدد الرأس الذي يمتاز بالتنوع، أي يمكن أن يُسطَّح، أو يُحدَّد رأسه، بحسب مقتضيات البناء. وثمة شيء آخر يجب أخذه بالاعتبار، وهو أن حجارة العقد الثقيلة لا تضغط على ما تحتها فحسب بل على الجانبين أيضًا، ومع أن القوس المستدق الرأس كان نوعًا محسَّنًا من القوس المستدير فإن الأعمدة وحدها كانت غير كافية لاحتمال هذا الضغط من الخارج. كان لا بد من هياكل قوية تحافظ على شكل البناء. وهذا كان سهل التنفيذ في الأجنحة الجانبية المعقودة، إذ أمكن بناء دعائم في الخارج. ولكن ما الذي أمكن فعله بالسقف العالي للصحن؟ كان ينبغي المحافظة على شكله من الخارج متقاطعًا مع سطوح الأجنحة. ومن أجل ذلك، اضطُر البناؤون إلى إدخال «الدعائم الطائرة» التي تكمل سقالة السقف القوطي المعقود (شكل 122). إن الكنيسة القوطية تبدو معلقة بين هذه الهياكل النحيلة من الحجارة مثل عجلة درّاجة تبقيها قضبانُها المعدنية الدقيقة على شكلها العادي، وهي تحمل حملها. وفي كلتا الحالين، فإن التوزيع المتساوي للثقل هو ما مكّن البنائين من خفض المواد المطلوبة للبناء خفضًا متزايدًا من غير أن يعرضوا متانة البناء كله للخطر.

في أي حال، من الخطأ أن ننظر إلى هذه الكنائس على أنها مجرد أعمال هندسية عظيمة. كان الفنانون حريصين على أن نشعر ونستمتع بما في تصاميمهم من جرأة. فإذا نظرنا إلى المعبد الدوري (شكل 50)، أدركنا وظيفة صف الأعمدة الذي يحمل السقف الأفقي. وإذا وقفنا داخل كنيسة قوطية (شكل 123) أدركنا ما بين الدفع والشدّ من تفاعل يثبّت السقف المعقود العالي في موضعه. لا توجد جدران مصْمتة ولا أعمدة ضخمة في أي مكان، فالداخل كله يبدو منسوجًا من أعمدة وأضلاع نحيلة تغطي شبكتها السقف المعقود، وتنزل على جدران الصحن،

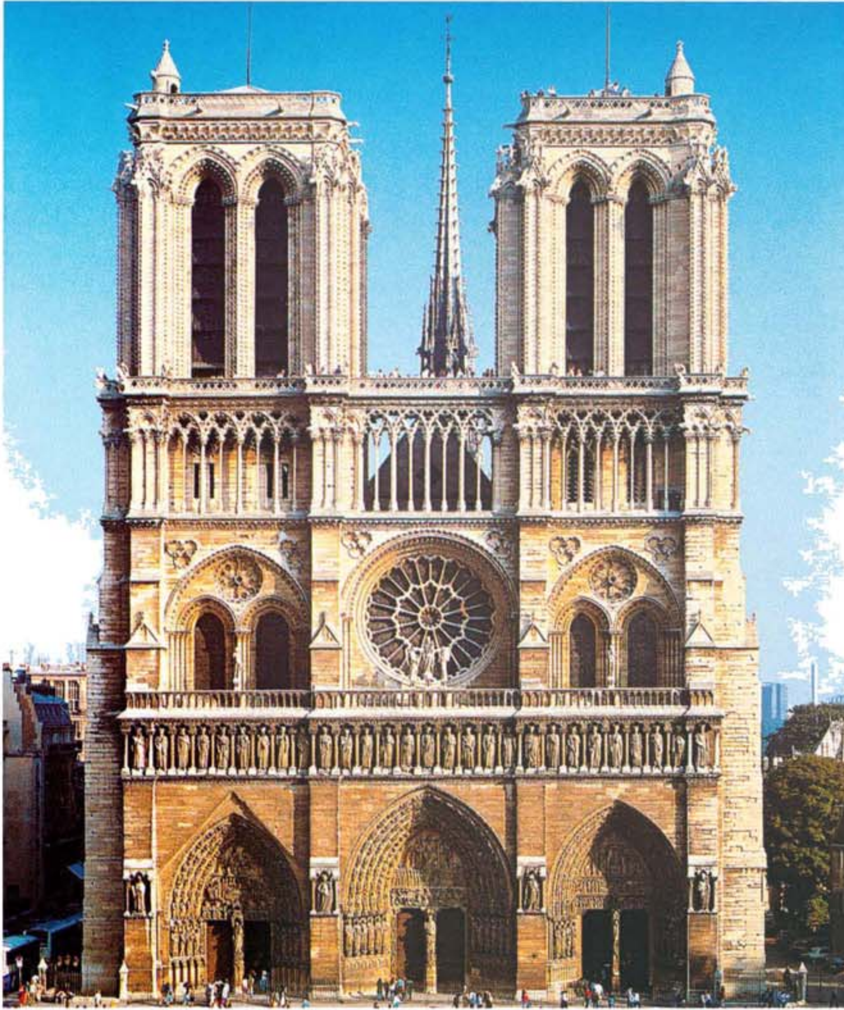




124
سانت شابل،
باريس، 1248
نوافذ كنيسة قوطية

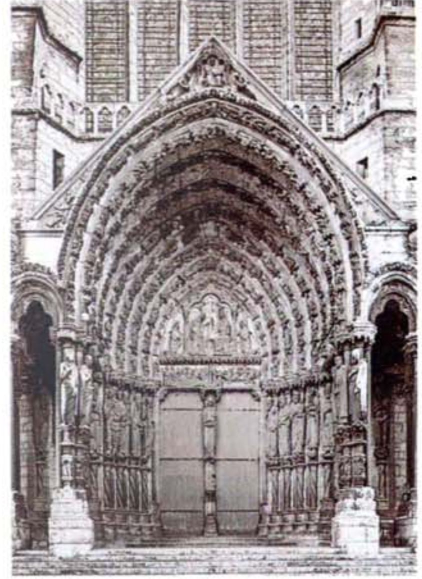
ثم تجمعها الأعمدة التي تشكلها حزمة من القضبان الحجرية. وحتى النوافذ تنتشر عليها هذه الخطوط المتشابكة المعروفة باسم زخرفة التشعيب أو التشجير (tracery) (شكل 124).

إن الكاتدرائيات العظيمة، كنائس الأساقفة (cathedra= عرش الأسقف) في القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر، قد وُضعت لها مخططات ضخمة بحيث إن عددًا قليلاً منها قد أُكمل بناؤه بحسب المخطط. ومع ذلك، بعد التغييرات العديدة التي طرأت عليها على مَرّ الزمن، تبقى تجربة لا تُنسى أن تدخل إلى هذه الكنائس الفسيحة الضخمة التي يتراءى لك أن أبعادها تقزّم كل ما هو إنساني وصغير. ونكاد لا نقدر على تصوّر الانطباع الذي تركته هذه الأبنية في أذهان أولئك الذين لم يعرفوا إلا الأبنية المتينة الصارمة ذات الطراز الرومانسكي. ولعل هذه الكنائس



125
كاتدرائية نوتردام
في باريس، 1163 ـ 1250
كاتدرائية قوطية

الضخمة الصارمة عبّرت بقوتها عن «الكنيسة المجاهدة» التي كانت الملجأ الذي يتحصن فيه المؤمنون من القوى الشريرة. أما الكنائس الجديدة فقد أتاحت للمؤمنين أن يُطلّوا على عالم مختلف. لا بد أنهم سمعوا في العظات والترانيم عن أورشليم المقدسة، عن أبوابها التي كل واحد منها لؤلؤة، وأحجارها الكريمة النفيسة، وشوارعها التي من ذهب نقيّ كزجاج شفّاف (رؤيا يوحنا اللاهوتي، 21). وهذه الرؤيا قد تنزّلت من السماء إلى الأرض. فجدران هذه الأبنية لم تكن باردة وكالحة، بل مؤلفة من زجاج ملون يسطع مثل الياقوت والزمرد، والأعمدة والأضلاع والزخارف المشعّبة كانت تلمع مثل الذهب. وقد أُزيل كل ما هو ثقيل أو دنيوي أو مبتذل. والمؤمنون الذين استسلموا للتأمل في هذا الجمال كله شعروا أنهم قد اقتربوا من فهم أسرار مملكة أبعد من المادة.



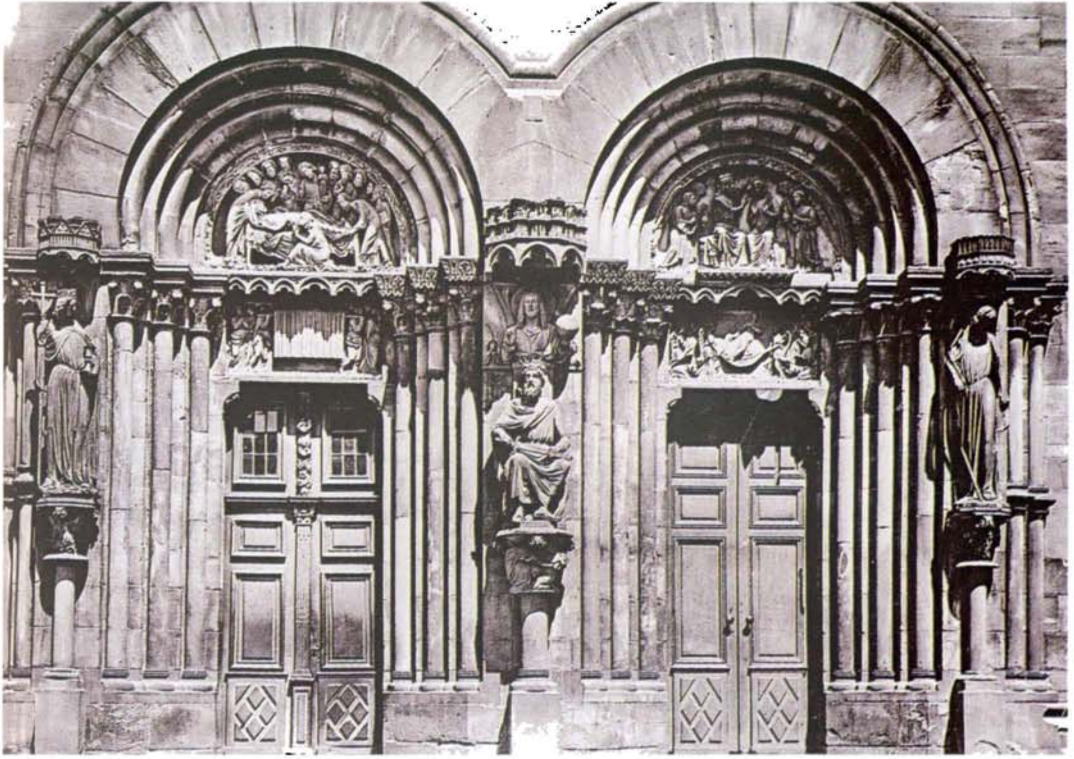
حتى حين كانت هذه الأبنية المعجزة تُشاهَد من بعيد، فإنها كانت تبدو بمثابة إعلان عن أمجاد السماء. ولعل واجهة نوتردام في باريس أكثر هذه الكنائس اتصافًا بالكمال (شكل 125). فترتيب المداخل والنوافذ واضح وعفوي جدًّا، وتشعيب الرواق بالغ الليونة والرشاقة، بحيث إننا ننسى ثقل أكوام الأحجار، ويتراءى لنا المبنى كله مرتفعًا أمامنا مثل سراب.

126
مدخل الجناح الشمالي من كاتدرائية شارتر، 1194

127
ملكي صادق وإبراهيم وموسى، 1194
تفصيل من شكل 126

ثمة إحساس مماثل بالخفة وانعدام الوزن في التماثيل القائمة على جانبي المدخل كأنها هابطة من السماء لاستقبال الزوّار. وفي حين جعل فنان آرل (شكل 115) قديسيه يبدون مثل أعمدة صلبة، محكمة التركيب في البنية المعمارية، فإن المعلّم الذي عمل المدخل الشمالي لكاتدرائية شارتر القوطية (الشكلان 126 و127)، جعل كل واحد من تماثيله نابضًا بالحياة، فتبدو لنا كأنها تتحرك، وينظر بعضها إلى بعض نظرات رزينة، وتدلّ الملابس المتدلّية من جديد على وجود جسد تحتها. وإن بعضها يتميّز من بعض بحيث إن كل مطّلع على العهد القديم كان يمكنه تمييزها. فليس صعبًا علينا أن نتعرف إبراهيم الطاعن في السن ممسكًا بابنه إسحق استعدادًا للتضحية به. ونستطيع أيضًا أن نتعرف موسى لأنه يحمل اللوح الذي نُقشت عليه الوصايا العشر، والعمود الذي عليه أفعى من نحاس، وبه شفى بني إسرائيل. والرجل الذي إلى الجانب الآخر لموسى هو ملكي صادق، ملك شاليم الذي نقرأ عنه في الكتاب المقدس (التكوين 18:14) أنه كان «كاهنًا لله العليّ»، وأنه «أخرج خبزًا وخمرًا» لاستقبال إبراهيم بعد حرب ظافرة. لذلك اعتُبر في لاهوت العصور الوسطى مثال الكاهن الذي يشرف على القربان المقدس، ويتميز بأنه يحمل كأس القربان والبخور. وهكذا، فإن كل تمثال تقريبًا من التماثيل التي تزدحم بها مداخل الكاتدرائيات القوطية يتميز بما يُعرف به بحيث يتفهّم المؤمنون معناه ورسالته ويتمعّنون فيهما. إن هذه الأعمال تشكّل في جملتها تجسيدًا متكاملًا لتعاليم الكنيسة كما الأعمال التي ناقشناها في الفصل السابق. ومع ذلك نشعر بأن النحات القوطي قارب مهمته بروح جديدة. فهذه التماثيل ليست مجرد رموز مقدّسة تذكرنا بالحقيقة الأخلاقية، بل كان كل واحد



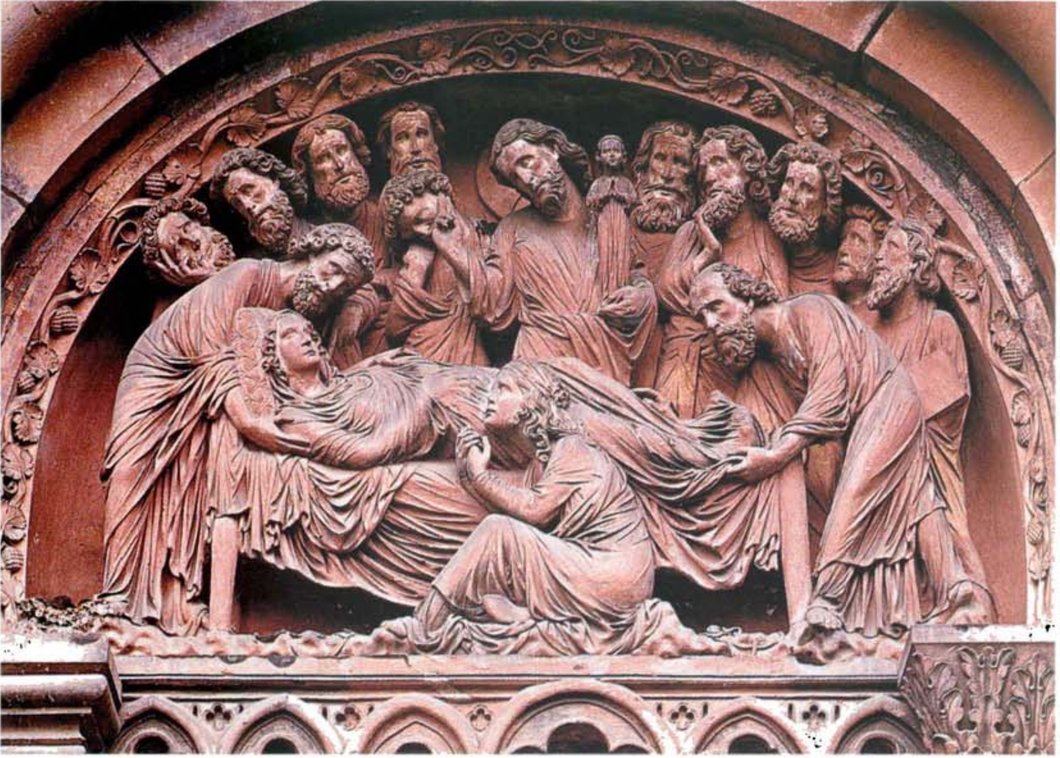


128
مدخل الجناح الشمالي
من كاتدرائية ستراسبورغ،
نحو 1230

منها شكلاً مستقلاً يختلف عن جاره في الموقف، ونوع الجمال، والوقار الفردي المتسم به.

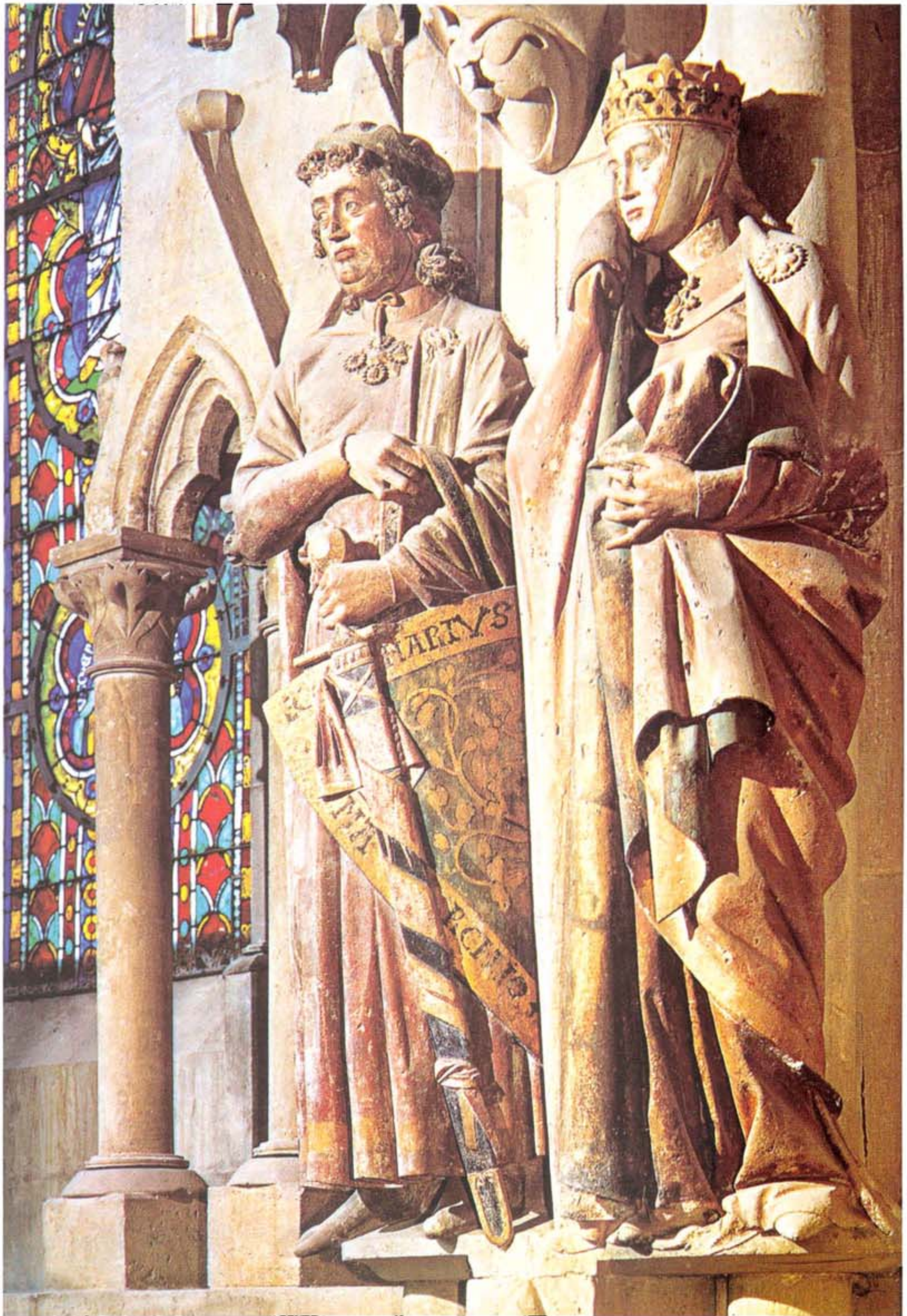
أما كاتدرائية شارتر فتنتمي، إلى حد بعيد، إلى أواخر القرن الثاني عشر. وبعد عام 1200 أقيم كثير من الكاتدرائيات الجديدة الفخمة في فرنسا، وفي البلدان المجاورة أيضًا مثل إنكلترا، وإسبانيا، وراينلاند الألمانية. وكان كثير من المعلمين العاملين في هذه المواقع قد تعلموا حرفتهم في أثناء عملهم في أول مباني هذا النوع، إلا أنهم حاولوا جميعًا إضافة أشياء جديدة إلى أعمال أسلافهم.

فالشكل 129 من كاتدرائية ستراسبورغ العائدة إلى القرن الثالث عشر يظهر المقاربة الجديدة لأولئك النحاتين القوطيين. يمثّل هذا الشكل موت العذراء، وحول سريرها يقف الحَواريّون الاثنا عشر، وأمامها تجثو القديسة مريم المجدلية، أما المسيح في الوسط فهو يستقبل روح العذراء بين ذراعيه. نلاحظ أن الفنان ما زال حريصًا على الاحتفاظ بشيء من التناسق المهيب السائد في المرحلة المبكرة. ويمكن أن نتخيل أنه وضع رسمًا مجْملاً للمجموعة في البداية لكي يرتّب رؤوس الحواريين داخل القوس، ويجعل اثنين منهما على طرفي السرير، والمسيح في الوسط. ومع ذلك فهو لم يعد راضيًا بالترتيب المتصف بالتناظر البحت، الذي كان فنان



129
موت العذراء
تفصيل من شكل 128

القرن الثاني عشر يفضّله (شكل 120). من الواضح أنه أراد أن ينفخ الحياة في تماثيله، ونستطيع أن نرى ملامح الأسف على وجوه الحواريين الوسيمة، في حواجبهم المرفوعة، ونظراتهم المركزة. يرفع ثلاثة منهم أيديهم إلى وجوههم إشارةً متعارفًا عليها إلى مكابدة الحزن. والأكثر تعبيرًا هو وجه تمثال مريم المجدلية التي تنكمش إلى جانب السرير، وتعتصر يديها. والأمر المدهش هو نجاح الفنان في مقابلة ملامحها مع ملامح العذراء الهادئة الهانئة. أما الملابس فلم تعد قشورًا فارغة وطيّات مخصصة للزينة الخالصة، كالتي نراها في أعمال العصور الوسطى المبكرة. لقد أراد الفنانون القوطيون أن يفهموا صيغة قديمة متوارثة هي صيغة كساء الأجسام. وربما لجأوا، للاستنارة، إلى بقايا الأعمال الحجرية الوثنية وإلى شاخصات القبور وأقواس النصر الرومانية، التي كان يمكن مشاهدة عدد منها في فرنسا. وهكذا استعادوا طريقة الفن الكلاسيكي الضائع في إظهار بنية الجسم تحت طيات الملابس. إن الفنان يفخر في الحقيقة بالقدرة على معالجة هذه التقنية العويصة. فالطريقة التي تظهر بها قدما العذراء ويداها ويد المسيح تحت الملابس تبيّن أن هؤلاء الفنانين القوطيين لم يعد يعنيهم الموضوع فحسب، بل الأسلوب أيضًا. لقد أخذوا مجددًا، كما في زمن يقظة اليونان الكبرى، ينظرون إلى الطبيعة، ولم يكن قصدهم محاكاتها بقدر ما كان التعلّم منها كيف يمكن جعل التمثال يبدو





131

دفن المسيح،
نحو 1250 ـ 1300
من مخطوطة سفر المزامير
من بونمون،
Bibliothèque
municipale, Besançon

130

إكهارت وأوتا، نحو 1260
من سلسلة «المؤسسون»،
شرفة المرتلين
في كاتدرائية نومبرغ

مقنعًا. ومع ذلك فالفرق كبير بين الفن الإغريقي والفن القوطي، بين فن المعبد وفن الكاتدرائية. كان هم الفنانين الإغريق الأول هو كيف تصنع صورة الجسد الجميل، أما بالنسبة إلى الفنان القوطي، فكانت هذه الطرائق والأساليب مجرد وسيلة من أجل غاية هي رواية القصة المقدسة رواية مثيرة ومقنعة. وهو لم يرْوِها من أجل ذاتها، بل من أجل رسالتها، ومن أجل أن يستمد المؤمنون منها العزاء والفضيلة. إن موقف المسيح وهو ينظر إلى العذراء المحتضرة كان واضحًا أنه أهم للفنان من المعالجة الحاذقة للعضلات.

وفي سياق القرن الثالث عشر ذهب بعض الفنانين إلى أبعد من ذلك أيضًا في سعيهم إلى بعث الحياة في الحجر. فالنحات الذي أُعطي مهمة صنع تماثيل لمؤسسي كاتدرائية نومبرغ في ألمانيا حوالى 1260، يكاد يقنعنا أنه يصوّر فرسان زمانه (شكل 130). والمرجح أنه لم يفعل ذلك، فهؤلاء المؤسسون كانوا أمواتًا منذ أعوام عديدة، وما كانوا إلا أسماء بالنسبة إليه، ولكن تماثيله، نساء ورجالاً، تبدو متأهبة للقفز عن قواعدها في أي لحظة، والانضمام إلى أولئك الفرسان الأقوياء والنساء الظريفات الذين تملأ أعمالهم ومعاناتهم صفحات كتبنا التاريخية.

كان العمل في الكاتدرائيات على رأس مهمات النحاتين الشماليين في القرن الثالث عشر، وكانت أكثر مهمات الرسامين الشماليين شيوعًا في ذلك الزمن

زخرفة المخطوطات، ولكن روح تلك الصور التوضيحية كانت مختلفة جدًّا عن الصفحات المهيبة في الكتب الرومانسكية. ونحن نلحظ مقدار هذا التغير إذا قارنا صورة «البشارة» العائدة إلى القرن الثاني عشر (شكل 119) مع صفحة من سفر المزامير في القرن الثالث عشر (شكل 131). فالصفحة هذه تظهر دفن المسيح، وهي مماثلة في الموضوع والروح للمنحوتة النافرة في كاتدرائية ستراسبورغ (شكل 129). ونرى مرة أخرى كم أصبح مهمًّا أن يظهر لنا الفنان مشاعر شخوصه. فالعذراء تنحني فوق جسد المسيح وتعانقه، في حين يعتصر القديس يوحنا يديه حزنًا وألمًا. وكما في المنحوتة النافرة، نشاهد في هذه الصورة كم عانى الفنان حتى يضع المشهد ضمن زخرفة منتظمة: الملاكان في الزاويتين العلويتين يخرجان من السحب حاملين البخور في أيديهما، والخدم المعتمرون قبعات غريبة ـ كالتي كان اليهود يعتمرونها في العصور الوسطى ـ يسندون جسد المسيح. إن هذا التعبير عن العاطفة القوية، وهذا التوزيع المتناسق للشخوص على الصفحة، من الواضح أنهما كانا أهم في نظر الفنان من أي سعي إلى جعل صور الشخوص مشاكلة للحياة، أو تصوير منظر من الواقع. فهو لا يحرص على أن يكون الخدم أصغر من الشخصيات المقدسة، ولا يزوّدنا بأي إشارة إلى المكان، أو البيئة المحيطة بالمنظر. نحن نفهم ما يجري من غير أي إشارات خارجية. ومع أن هدف الفنان لم يكن تصوير الأشياء كما نراها في الواقع، فإن معرفته بالجسد الإنساني، شأن معرفة فنان ستراسبورغ، كانت على الرغم من ذلك أعظم من معرفة رسام المنمنمات في القرن الثاني عشر.

في القرن الثالث عشر، تخلّى الفنانون بين الحين والحين عن كتب النماذج ابتغاء تصوير شيء أثار اهتمامهم. ومن الصعب الآن أن نتصوّر دلالة ذلك. فالفنان في تصوّرنا شخص معه دفتر للرسم الأولي، وكلما شعر بالرغبة جلس ورسم ما يراه في الواقع. ولكننا نعرف أن تدريب الفنان في العصور الوسطى وتنشئته كانا مختلفين جدًّا. كان يبدأ بالتدرب عند معلم، فيقوم أولاً بتنفيذ تعليماته، وإتمام أجزاء غير مهمة من الصورة، ثم يتعلّم محاكاة مناظر من كتب قديمة وترتيبها ثانية، ثم تركيبها في أطر مختلفة. وأخيرًا كان يكتسب المهارة الكافية في هذا كله، بحيث يتمكن من رسم منظر لا يعرف له نموذجًا. ولكنه في أثناء عمله لم تواجهه قط ضرورة تناول دفتر للرسم الأولي، وتصوير شيء من الواقع. وحتى حين كان يُطلب منه تصوير شخص ما كالملك أو الأسقف لم تكن الصورة مشابهة للأصل، لأن الصور كما نفهمها لم تكن موجودة في العصور الوسطى. فكل ما كان يفعله الفنانون هو تصوير شخص تقليدي مع شارة المنصب ـ التاج والصولجان للملك، وتاج الأسقف وصولجانه للأسقف ـ وربما كتابة الاسم في الأسفل تلافيًا للخطأ. ولعلنا نستغرب أن الفنانين الذين كانوا قادرين على صنع تماثيل مشاكلة للحياة مثل

تمثالي مؤسسي نومبرغ (شكل 130)، قد استصعبوا تصوير شخص معين. إن فكرة الجلوس أمام شخص أو شيء ونسخه كانت غريبة عليهم. وما يسترعي الاهتمام هو أن فناني القرن الثالث عشر رسموا بالفعل في بعض المناسبات شيئًا من واقع الحياة. وقد فعلوا ذلك حين لم يكن لديهم نموذج تقليدي يمكن الاعتماد عليه. إن الشكل 132 يظهر لنا مثل هذا الاستثناء، فهو صورة فيل رسمها المؤرخ الإنكليزي ماثيو باريس (Matthew Paris) (توفي في عام 1259) في منتصف القرن الثالث عشر. إن هذا الفيل قد أرسله ملك فرنسا سان لويس إلى هنري الثالث في عام 1255، وكان أول فيل يشاهد في إنكلترا، وصورة الرجل الذي يلازم الفيل ليست شبيهًا مقنعًا، ولكن الرسام كتب لنا اسمه: هنريكوس دي فلور. والمثير للاهتمام هو أن الفنان في هذه الحالة كان حريصًا على أن تكون النسب في الأحجام صحيحة. فبين قوائم الفيل كُتب باللاتينية: «يمكنك أن تتصوّر حجم الحيوان المصوَّر هنا من حجم الرجل المصوّر إلى جانبه». قد يبدو لنا هذا الفيل غريبًا بعض الشيء، غير أنه يُظهر في اعتقادي أن فناني العصور الوسطى، في الأقل في القرن الثالث عشر، كانوا مدركين تمامًا أشياء مثل مفهوم النسب، ومع أنهم كانوا يتجاهلونها في الغالب، لم يكن ذلك عن جهل وإنما لأنهم لم يروها مهمة ليس إلا.

132

ماثيو باريس

فيل وفيّال، نحو 1255

رسم من مخطوطة،
Parker Library,
Corpus Christi College,
Cambridge



كانت فرنسا في القرن الثالث عشر، عصر الكاتدرائيات العظيمة، أغنى بلدان أوروبا وأكثرها أهمية، وكانت جامعة باريس المركز الفكري للعالم الغربي. وفي إيطاليا، بلد المدن المتحاربة، لم تلق استجابةً كبيرةً في البداية أفكار بنّائي الكاتدرائيات الفرنسية العظيمة وطرائقهم، في حين أقبل الناس في إنكلترا وألمانيا على تقليدها بكل شغف.

لم يشرع أحد النحاتين الإيطاليين في احتذاء مثال المعلّمين الفرنسيين، ودراسة أساليب النحت الكلاسيكي ابتغاء تمثيل الطبيعة تمثيلاً أكثر إقناعًا، إلا في النصف الثاني من القرن الثالث عشر. هذا النحات كان نيقولا بيزانو (Nicola Pisano) الذي كان يعمل في مرفأ بيزا (Pisa) التجاري الكبير. ويظهر الشكل 133 إحدى المنحوتات النافرة التي أنجزها بيزانو في عام 1260 على منبر وعظ. ليس من السهل في البداية أن نعرف الموضوع المنحوت، لأن بيزانو احتذى حذو سابقيه في جمع عدة قصص داخل إطار واحد. وعلى هذا، فإن الزاوية اليسرى من المنحوتة شغلتها مجموعة «البشارة» والزاوية الوسطى شغلها ميلاد المسيح. العذراء مستلقية على السرير، والقديس يوسف جاثم في الزاوية، وخادمتان منهمكتان في غسل الوليد. وتبدو بضع نعاج متزاحمة حولهم، ولكن هذه النعاج تنتمي في الحقيقة إلى المشهد الثالث - أي قصة تبليغ «البشارة» للرعاة في أعلى الزاوية اليمنى، حيث يظهر المسيح الطفل مرة أخرى في المذود. ومع أن المشهد يبدو مزدحمًا ومضطربًا بعض الشيء، تمكّن النحات من وضع كل حادثة في موضعها المناسب، وإبراز تفاصيلها المفعمة بالحيوية. ويمكننا أن نرى كم استهوته بعض اللمسات من مثل العنزة التي تحكّ رأسها بظلفها في أسفل الزاوية اليمنى، وأن ندرك كم هو مدين لدراسة النحت الكلاسيكي والمسيحي المبكر (شكل 83)، عندما ننظر إلى معالجته للرؤوس والملابس. لقد تعلم نيقولا بيزانو طريقة القدماء في إبراز أشكال الجسم تحت الملابس، وجعل تماثيله تبدو مهيبة ومقنعة معًا، مثله مثل فنان ستراسبورغ الذي عمل منذ جيل قبله، وفنان نومبرغ الذي قد يكون عاصره.

133
نيقولا بيزانو
البشارة، والميلاد، والرعاة، 1260
رخام، من منبر بيت المعمودية، بيزا

كان الرسّامون الإيطاليون أبطأ من النحّاتين الإيطاليين أيضًا في الاستجابة للروح الجديدة في الفن القوطي. فالمدن الإيطالية مثل البندقية كانت على اتصال بالإمبراطورية البيزنطية، والحرفيون الإيطاليون كانوا يعتبرون القسطنطينية، وليس باريس، مصدر الإلهام والتوجيه (انظر الشكل 8). لقد بقيت الكنائس الإيطالية تُزخرَف بالفسيفساء المهيبة على «الطريقة الإغريقية» حتى القرن الثالث عشر.

ربما بدا هذا التمسك بالأسلوب المحافظ للشرق معيقًا لأي تغيّر، وبالفعل تأخر التغيّر وقتًا طويلاً. ولكن حين حدث نحو نهاية القرن الثالث عشر كان نتيجة الاطلاع على مبادئ التراث البيزنطي. وهذا ما مكّن الفن الإيطالي، لا من اللحاق




FIDES

بما حققه نحاتو الكاتدرائيات الشماليون فحسب، بل من إحداث ثورة فن الرسم بكامله أيضًا.

يجب أن لا ننسى أن النحات الذي يهدف إلى استنساخ الطبيعة تكون مهمته أسهل من مهمة الرسام الذي يهدف إلى الشيء نفسه. فالنحات لا يعنيه خلق الإيهام بالعمق من خلال الخطوط المتقاصرة، أو تقصير الخطوط (foreshortening)، أو التشكيل (modelling) بالضوء والظل، إذ إن تمثاله يقف في مكان حقيقي، وفي ضوء حقيقي. لذلك بلغ نحاتو ستراسبورغ أو نومبرغ درجة من مشاكلة الحياة لم يبلغها أي رسام في القرن الثالث عشر. ونحن نتذكر أن فن الرسم الشمالي قد تخلّى عن كل تظاهر بخلق وهم الواقع. لقد حكمت مبادئه في التنظيم ورواية القصة أهدافٌ مختلفة كل الاختلاف.

كان الفن البيزنطي هو ما أتاح للإيطاليين في نهاية المطاف تجاوز العائق الذي يفصل النحت عن الرسم، فهذا الفن حفظ، على الرغم من صرامته، من اكتشافات رسامي العصر الهيليني أكثر مما بقي منها بعد الكتابة بالصور في عصور الظلام في الغرب. ونحن نذكر كيف أن كثيرًا من هذه المنجزات ما زالت مختبئة، إذا صحت العبارة، تحت المهابة الجامدة للرسم البيزنطي (شكل 88)، وكيف أن الوجه مُشكَّل من الضوء والظل، وكيف أن العرش ومسند القدمين ينمّان عن فهم صحيح لمبادئ الخطوط المتقاصرة. إن هذا النوع من الأساليب مكَّنَ عبقريًا، أبطل سحر المحافظة البيزنطية، من أن يجازف في اقتحام عالم جديد، ويترجم تماثيل النحت القوطي إلى فن الرسم. وهذا العبقري هو الرسام الفلورنسي جيوتو دي بوندوني (Giotto di Bondone) (نحو 1267 ـ 1337).

134

جيوتو دي بوندوني

الإيمان، نحو 1305

تفصيل من جدارية، كنيسة أرينا، بادوا

جرت العادة أن يُكتب فصل جديد عن جيوتو، فالإيطاليون كانوا مقتنعين بإن مرحلة جديدة كل الجدة من تاريخ الفن قد بدأت مع ظهور ذلك الرسام العظيم. ولسوف نرى أنهم كانوا محقين. ولكن قد يكون مفيدًا، على الرغم من ذلك كله، أن نذكر أنه لا يوجد في التاريخ الحقيقي فصول جديدة ولا بدايات جديدة، وأن ذلك لا يقلل من عظمة جيوتو إذا أدركنا أن أساليبه تدين لمعلمي بيزنطة بالشيء الكثير، وأن أهدافه ونظرته تدين بالشيء الكثير أيضًا لنحاتي الكاتدرائيات الشمالية العظام.

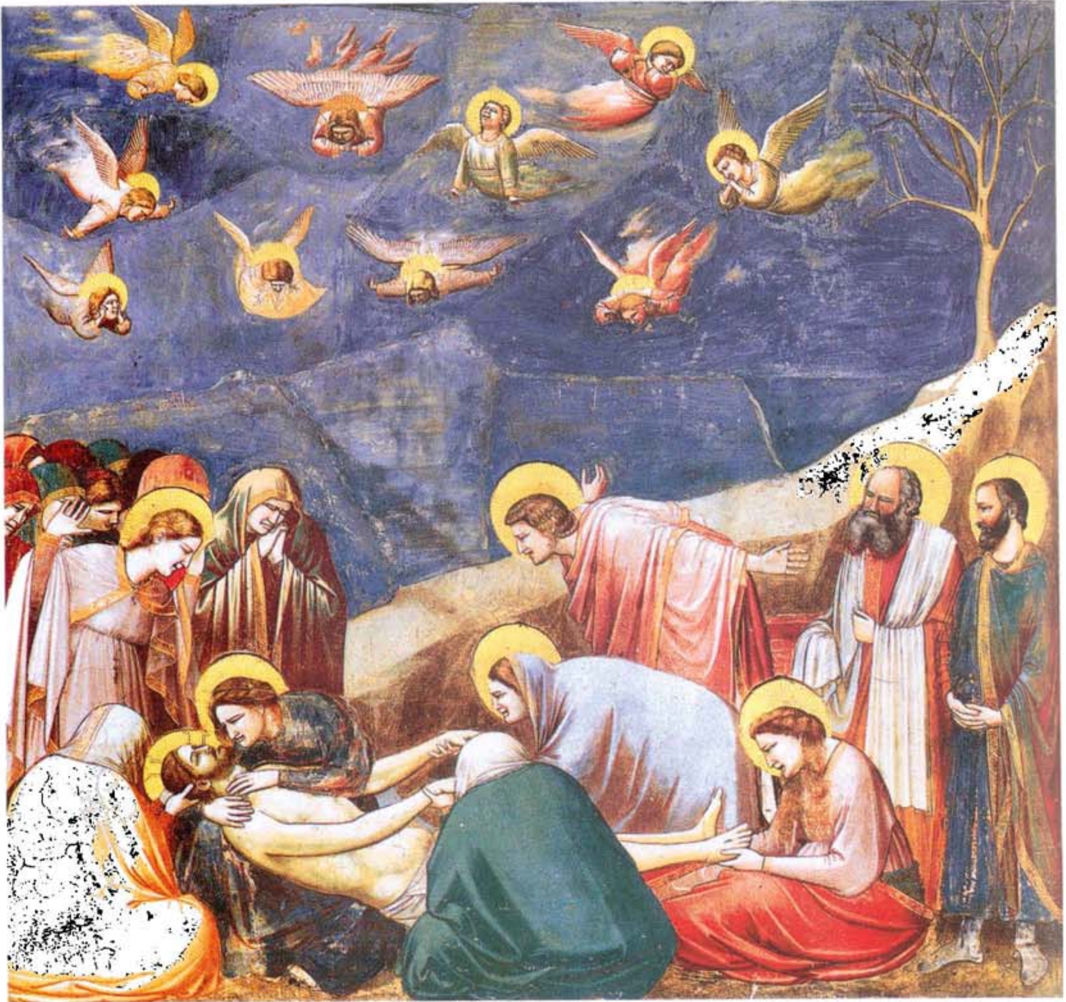
إن أشهر أعمال جيوتو جداريات، أو لوحات جصية (frescoes) (سميت بذلك لأنها يجب أن ترسم على الجدار حين يكون الجص رطبًا). فما بين عام 1302 وعام 1305 غطّى جدار كنيسة صغيرة في بادوا (Padua) شمالي إيطاليا بقصص من حياة العذراء والمسيح. ورسم في أسفل الجدار أشخاصًا يجسدون الفضائل والرذائل مثلما كان يوضع أحيانًا على مداخل الكاتدرائيات الشمالية المسقوفة.

إن الشكل 134 يظهر صورة الإيمان: امرأة وقور تحمل صليبًا في يد ولفيفة في الأخرى. ومن السهل أن نلحظ تشابه هذا الرسم لامرأة نبيلة مع أعمال النحاتين القوطيين، لكن هذا ليس تمثالاً، بل رسمًا يوهمنا بما يحيط به أنه تمثال. نشاهد الخطوط المتقاصرة في الذراعين، وتشكيل الوجه والرقبة، والظلال الداكنة في طيات الرداء المتدلّي. إن شيئًا مماثلاً لم ينجز طيلة آلاف السنين. لقد اكتشف جيوتو مرة أخرى فن الإيهام بالعمق على سطح مستوٍ.

لم يكن هذا الاكتشاف في نظر جيوتو مجرد براعة تُعرض من أجل ذاتها. لقد تمكّن به من تغيير مفهوم الرسم بكامله. فبدلاً من استعمال طريقة الكتابة بالصور استطاع أن يخلق وهمًا بأن القصة المقدسة تجري أمام أنظارنا. ولذلك لم يعد كافيًا النظر إلى المعالجات القديمة للمنظر نفسه، ثم تعديل هذه النماذج التي أُسبغ عليها جلالُ القدم من أجل أغراض جديدة. لقد آثر أن يتبع نصيحة الواعظين من الرهبان الذين حثّوا الناس على أن يتصوّروا عند قراءة الكتاب المقدس وحكايات القديسين كيف كان فرار أسرة النجّار إلى مصر، أو تسمير الرب على الصليب. لم يخلد جيوتو إلى الراحة، حتى فكّر من جديد في كل شيء: كيف يمكن أن يقف الإنسان، وكيف يمكن أن يتصرف، وكيف يمكن أن يتحرك إذا شارك في مثل هذا الحدث، وكيف يمكن، إضافة إلى ذلك، أن تبدو للعيان مثل هذه الإشارة ومثل هذه الحركة.

135
جيوتو دي بوندوني
التفجع على المسيح، نحو 1305
جدارية، كنيسة أرينا، بادوا

نستطيع أن نحدد مدى هذه الثورة إذا قارنّا إحدى جداريات جيوتو الجصية من بادوا (شكل 135) مع موضوع مشابه في منمنمات القرن الثالث عشر (شكل 131). والموضوع هو التفجع على جسد المسيح الميت، وعناق العذراء لابنها للمرة الأخيرة. ففي المنمنمة لم يهتم الفنان بتصوير المشهد كما يمكن أن يكون حدث في الواقع. نوّع أحجام الشخوص حتى تتلاءم مع حجم الصفحة. وإذا حاولنا أن نتخيل الفراغ بين الشخوص في المقدمة والقديس يوحنا في الخلفية ـ مع المسيح والعذراء في الوسط ـ أدركنا كيف أن كل شيء قد ضُغط بعضه إلى بعض، وكم كانت عناية الفنان بالمكان قليلة. وعدم الاكتراث نفسه بالمكان الحقيقي حيث يجري الحدث هو الذي ساق نيقولا بيزانو إلى تصوير حوادث مختلفة ضمن إطار واحد. أما جيوتو فطريقته مختلفة تمامًا، إذ إن الرسم في نظره أكثر من مجرد بديل للكلمة المكتوبة. فالحادثة التي نراها تبدو واقعية وكأنها تُمثَّل على خشبة مسرح. قارنْ إشارة التفجع التقليدية التي يقوم بها القديس يوحنا في المنمنمة مع حركته المحتدمة العاطفة في جدارية جيوتو وهو ينحني إلى الأمام وذراعاه ممدودتان على جانبيه. وإذا حاولنا هنا أن نتصوّر المسافة بين الشخوص المنكمشة في مقدمة اللوحة، والقديس يوحنا، نشعر في الحال أنه يوجد هواء وفراغ





136
فصيل من شكل 135

بينهم، وأنهم يستطيعون كلهم أن يتحركوا. وتُظهر هذه الشخوص التي في مقدمة اللوحة كم كان فن جيوتو جديدًا من جميع الوجوه. ونحن نذكر أن الفن المسيحي ارتدّ إلى الفكرة الشرقية القديمة عن ضرورة إبراز كل شخص إبرازًا تامًّا، كما في الفن المصري تقريبًا، من أجل رواية واضحة للقصة. لقد تخلّى جيوتو عن هذه الأفكار، إذ كان مستغنيًا عن مثل هذه الوسائل البسيطة، وبيّن لنا على نحو مقنع كيف يعكس كل شخص ألم المشهد الفاجع بحيث نشعر بما تكابده الشخوص المنكمشة التي احتجبت وجوهها عنا.

نال جيوتو شهرة واسعة، وصار فخر أهل مدينته. شغلتهم حياته، فقصّوا عن فطنته ومهارته حكايات طريفة. وهذا أيضًا كان شيئًا جديدًا لم يحدث مثله تمامًا من قبل. لقد حظي بعض الفنانين بالتقدير العام طبعًا، وزكّاهم دير لدير، وأسقف لأسقف. ولكن الناس عمومًا لم يروا ضرورة للاحتفاظ بأسماء هؤلاء المعلمين للأجيال التالية. كانت نظرتهم إليهم مثل نظرتنا إلى النجار والخياط. وحتى الفنانون أنفسهم لم يكونوا مهتمين باكتساب سمعة حسنة أو سيئة، وفي أغلب الأحوال لم يوقعوا أعمالهم، لذلك لا نعرف أسماء الذين عملوا منحوتات شارتر، أو ستراسبورغ، أو نومبرغ. ولا شك في أنهم نالوا حقهم من التقدير في زمنهم، إلا أنهم منحوا الشرف للكاتدرائية التي عملوا لها. ومن هذه الناحية أيضًا، يبدأ الرسام الفلورنسي جيوتو فصلاً جديدًا كل الجدة في تاريخ الفن. فمنذ ذلك الوقت أصبح تاريخ الفن، في إيطاليا وغيرها من البلدان، تاريخ كبار الفنانين.



لملك ومهندسه
امع الفرجار والمسطرة)
يزوران موقع بناء كاتدرائية
الملك أوفا،
ي سانت أولبنز)،
نحو 1240 ـ 1250

رسم ماثيو باريس
ي سجل دير سانت أولبنز،
Trinity College, Dublin

الفصل الحادي عشر

رجال البلاط وسكان المدن

القرن الرابع عشر

كان القرن الثالث عشر قرن الكاتدرائيات العظيمة التي أسهمت فيها جميع الفنون تقريبًا. وقد استمر العمل في هذه المشروعات الضخمة حتى القرن الرابع عشر، بل إلى ما بعد ذلك القرن، غير أنها لم تعد بؤرة الفن الرئيسة. علينا أن نتذكر أن العالم قد تغيّر كثيرًا خلال تلك الحقبة. ففي منتصف القرن الثاني عشر الذي شهد بداية تطور الأسلوب القوطي، كانت أوروبا قارة قليلة السكان وجلّهم فلاحون، وتنتشر فيها الأديرة وقلاع البارونات باعتبارها مراكز رئيسة للسلطة والتعليم. وكان كبار الأساقفة يرون أن الكاتدرائيات العظيمة هي الدليل الأول على يقظة الاعتزاز المدني بالمدن. ولكن هذه المدن تحوّلت بعد مئة وخمسين عامًا إلى مراكز تجارية مزدحمة شعر سكانها باستقلال متزايد عن سلطة الكنيسة والأسياد الإقطاعيين. ولم يعد حتى النبلاء يعيشون حياة العزلة المقيتة في قصورهم الريفية المحصنة، بل انتقلوا إلى المدن مع كل أسباب الراحة والترف الراقي، وعرضوا غناهم في بلاطات الأقوياء. ويمكننا أن نأخذ فكرة واضحة عن الحياة في القرن الرابع عشر إذا اطلعنا على أعمال الشاعر الإنكليزي تشوسر (Chaucer)، التي تصف عالم الفرسان، والمُلّاك، والرهبان، وأصحاب الحرف. إن هذا العالم لم يعد عالم الحروب الصليبية والفروسية الذي نتذكره عندما ننظر إلى تمثالي مؤسسي نومبرغ (شكل 130). إن الكلام العام على مراحل وأساليب ليس مأمونًا أبدًا، إذ إن هناك دائمًا استثناءات وأمثلة لا تتناسب مع أي تعميم. ومع ذلك يمكننا أن نقول، على الرغم من هذا التحفظ، إن الذوق في القرن الرابع عشر كان أميل إلى التفنن منه إلى الفخامة.

وما يُضرب مثلاً على هذا الميل هو فن العمارة. ففي إنكلترا نميّز بين الأسلوب القوطي الخالص للكاتدرائيات المبكرة، والمعروف بالأسلوب الإنكليزي القديم، والأساليب المتطورة اللاحقة المعروفة بالأسلوب المزخرف، وهذا الاسم يشير إلى تبدّل الذوق. إن المخطط الفخم الواضح للكاتدرائيات السابقة لم يعد يرضي البنائين القوطيين في القرن الرابع عشر.



فهؤلاء أحبّوا أن يظهروا براعتهم في الزخرفة، والتشعيب، أو التشجير المعقد. والنافذة الغربية لكاتدرائية إكسيتر (Exeter) هي أحد نماذج هذا الأسلوب (شكل 137).

لم تعد الكنائس على رأس مهمات المهندسين المعماريين. ففي المدن النامية المزدهرة صُمّم كثير من الأبنية الدنيوية ـ دار البلدية، ودار النقابة، والكليات، والقصور، والجسور، وبوابات المدن. وأحد أشهر هذه الأبنية وأميزها قصر القضاة الأوائل في البندقية (شكل 138)، والذي بُدئ العمل فيه في القرن الرابع عشر عندما كانت تلك المدينة في أوج قوتها وازدهارها. ويُظهر هذا المبنى أن هذا التطور

137
الواجهة الغربية لكاتدرائية إكسيتر، نحو 1350 ـ 1400
الأسلوب المزخرف



138

قصر القضاة، البندقية

بُدئ العمل فيه في 1309



139
العذراء والطفل،
نحو 1324 ـ 1339
أهدتها جوان أوف إفرو في 1339، فضة مذهبة، مينا وأحجار كريمة، الارتفاع 69 سم،
Louvre, Paris

في الأسلوب القوطي استطاع، رغم احتفائه بالتزيين، والتشعيب، أن يحقّق مظهر الفخامة.

ولعل أكثر أعمال النحت في القرن الرابع عشر تميزاً ليست المنحوتات الحجرية التي كانت لا تزال تُصنع للكنائس بأعداد كبيرة، بل التحف الصغيرة المصنوعة من العاج أو المعادن النفيسة، والتي امتاز بها حرفيو تلك المرحلة. يظهر الشكل 139 تمثالاً صغيراً مذهبًا للعذراء والطفل صنعه صائغ فرنسي. وهذه الأعمال لم تخصص للعبادة العامة، بل لتوضع في قصر للصلاة الخاصة. ولم يقصد منها، وهي في عزلتها المهيبة، أن تعلن حقيقةً مثل تماثيل الكاتدرائيات العظيمة، بل أن تثير الحب والحنان. لقد اعتبر الصائغ الفرنسي العذراء أمًّا حقيقية، والمسيح طفلاً حقيقيًّا يقحم يده في وجه أمه. وكان حريصًا على تلافي أي صلابة، لذلك أمال التمثال قليلاً ـ إنها تضع ذراعها على وركها دعمًا للطفل، في حين أن رأسها مائل نحوه. وهكذا يبدو الجسد كله متمايلاً قليلاً مثل حرف S. وهذا الموضوع كان فنانو المرحلة القوطيون مولعين به جدًّا. والراجح أن صانع هذا التمثال لم يبدع في الحقيقة وقفة سيدتنا المتميزة، أو موضوع الطفل اللاهي معها، بل احتذى في مثل هذه الأشياء حذو الاتجاه العام السائد، ومساهمته الخاصة تكمن في التكملات المتقنة لكل تفصيل: جمال اليدين، والتجعيد الطفيف في ذراعي الطفل، والسطح العجيب للفضة المذهّبة والمينا، وأخيراً وليس آخراً، تناسب التمثال الدقيق برأسه الصغير اللطيف على قوام أهيف. لا شيء عشوائيًّا في أعمال هؤلاء الفنانين القوطيين العظام. إن تفصيلاً مثل تدلّي الملابس من الذراع اليمنى يبيّن عناية الفنان الفائقة بتشكيله من خطوط رشيقة ومتناغمة. ونحن لا ننصف هذه الأعمال إذا مررنا بها في المتاحف ولم نخصص لها إلا التفاتة سريعة. لقد صُنعت لكي يتذوقها المتذوقون، ولكي تُكتنز كقطع جديرة بالاهتمام والحب.



140

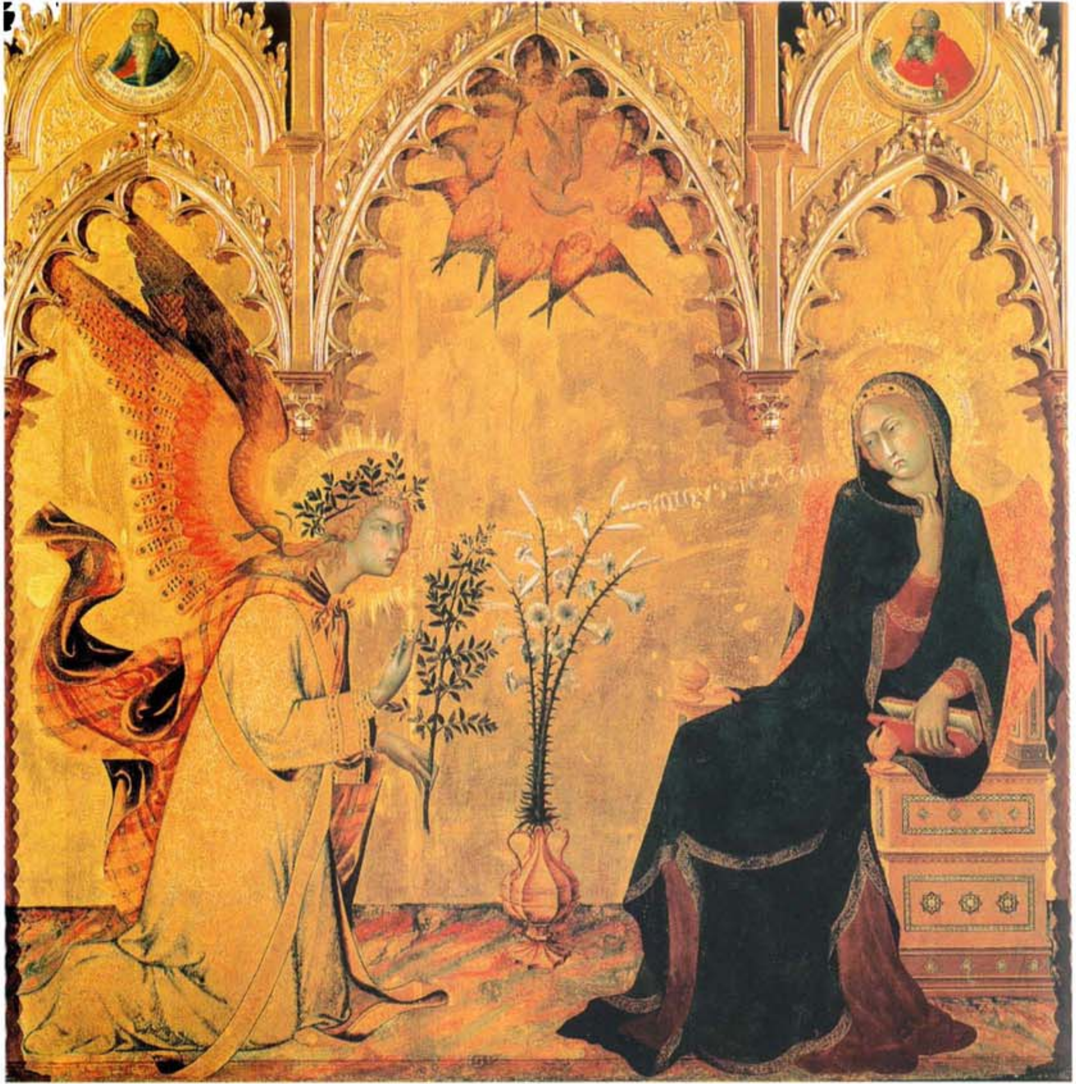
المسيح في المعبد، وصيادون بالصقر، نحو 1310

صفحة من سفر مزامير الملكة ماري،
British Library, London

إن ولع رسامي القرن الرابع عشر بالتفاصيل الرشيقة والمرهفة نشاهده في المخطوطات الشهيرة المزيّنة بالصور من مثل سفر المزامير الإنكليزي المعروف باسم سفر مزامير الملكة ماري. نرى في الشكل 140 المسيح في المعبد يتحدث مع الكتبة. لقد أُجلس على كرسي عالٍ، ونراه يشرح أحد تعاليم العقيدة مشيرًا إشارة متميزة استخدمها فنانو العصور الوسطى عند رسم معلم. يرفع الكتبة اليهود أيديهم رهبة وذهولاً، وكذلك يفعل والدا المسيح اللذان دخلا إلى المشهد توًّا، والواحد منهما ينظر إلى الآخر متعجبًا. ومع ذلك، إن طريقة رواية القصة غير واقعية إلى حد ما. والواضح أن الفنان لم يكن قد سمع باكتشاف جيوتو لأسلوب بعث الحياة في المشهد. فالمسيح الذي كان آنذاك في الثانية عشرة، كما يخبرنا الكتاب المقدس، صغير جدًّا بالمقارنة مع الكبار، ولا يحاول الفنان إعطاءنا أي فكرة عن الفراغ بين الشخوص. إضافة إلى ذلك، نلاحظ أن كل الوجوه قد رُسمت وفق صيغة واحدة وبسيطة بعض الشيء، حاجبان معقوفان، وفم أهدل، وشعرُ رأسٍ ولحيةٍ متجعّد. وتزداد دهشتنا حين ننظر إلى أسفل الصفحة، ونرى مشهدًا آخر مضافًا إلى اللوحة لا علاقة له بالنص المقدس. إنه موضوع مأخوذ من الحياة اليومية للعصر: اصطياد البط بالصقر. وما أبهج الرجلَ والمرأتين الراكبين على ظهور الخيل، والولدَ الذي أمامهم، هو أن الصقر قد أمسك بالبطة، في حين طارت اثنتان بعيدًا. لعل الفنان لم ينظر إلى من هم في سن الثانية عشرة حين رسم المنظر العلوي. إلا أنه نظر بلا ريب إلى الصقور وطيور البط الحقيقية عندما رسم المنظر السفلي. ولعله كان يجلٍّ القصة الواردة في الكتاب المقدس، بحيث ضمّ ما لاحظه في واقع الحياة إليها. لقد آثر أن يُبْقي المنظرين منفصلين: الطريقة الرمزية الواضحة في رواية القصة مع إشارات سهلة القراءة، ومن غير تفاصيل ملهية، وعلى حاشية الصفحة قطعة من واقع الحياة تذكرنا مرة أخرى بأن هذا القرن هو قرن تشوسر. وعنصرا هذا الفن، أي الحكاية الرشيقة، والملاحظة الصادقة، لم يندمجا على التدرُّج إلا في سياق القرن

الرابع عشر. وربما لم يكن ليحدث هذا الاندماج في هذا الوقت المبكر لولا تأثير الفن الإيطالي.

لقد غيّر فن جيوتو مجمل فكرة فن التصوير في إيطاليا، ولا سيما في فلورنسا. وبدا الأسلوب البيزنطي متصلبًا وقديمًا. ومع ذلك من الخطأ أن نتصور أن الفن الإيطالي قد انفصل فجأة عن سائر أوروبا، إذ إن أفكار جيوتو قد أثرّت في البلدان الواقعة شمالي جبال الألب، في حين بدأت المثل العليا لرسامي الشمال القوطيين تؤثر أيضًا في رسامي الجنوب. كان تأثير ذوق هؤلاء الفنانين وطريقتهم عميقًا جدًا، ولا سيما في سيينا (Siena)، وهي مدينة توسكانية أخرى، ومنافسة خطيرة لمدينة فلورنسا. ورسامو هذه المدينة لم يقطعوا صلتهم بالتراث البيزنطي الأقدم على نحو مفاجئ وثوري كما فعل جيوتو في فلورنسا. كان دوتشيو (Duccio) (نحو 1255/ 60 ـ 1315/ 18)، أعظم معلم عندهم من جيل جيوتو، قد حاول ـ محاولة ناجحة ـ أن ينفخ حياة جديدة في الأشكال البيزنطية القديمة بدلاً من إهمالها تمامًا. إن الشكل 141 هو لوحة مذبح عملها رسامان شابان من مدرسته هما سيمون مارتيني (Simone Martini) (1285؟ ـ 1344)، وليبو ميمي (Lippo Memmi) (توفي في عام 1347؟). وتظهر اللوحة مدى استيعاب الفن في سيينا للمثل العليا والجو العام في القرن الرابع عشر. فالرسم يمثل موضوع «البشارة» ـ اللحظة التي يصل فيها جبرائيل من السماء ليحيّي العذراء، ونستطيع أن نقرأ كلماته الخارجة من فمه: سلام لك أيتها المنْعَم عليها (Ave gratia plena). وهو يحمل في يده اليسرى غصن زيتون، رمز السلام، ويده اليمنى مرفوعة وكأنه يوشك أن يتكلم. كانت العذراء تقرأ، وباغتها ظهور الملاك. تنكمش خوفًا وتواضعًا، وهي تنظر إلى رسول السماء. وبين الاثنين ينتصب إناء فيه زنابق بيض، رمز العذريّة، وفي أعلى القوس المتوسط نرى حمامة، رمز الروح القدس، يحيط بها أربعة ملائكة مجنحة. إن هذين الفنانيْن يشاركان الفنانين الفرنسي والإنكليزي (الشكلان 139 و140) ميلهما إلى الأشكال الرقيقة والمزاج الغنائي. لقد استهوتهما الانحناءات اللطيفة للملابس المتدلّية، والرشاقة المرهفة للأجسام النحيفة. ويبدو العمل كله في الحقيقة عملاً نفيسًا أنجزه صائغ، فأبرز شخوصه على خلفية ذهبية اللون، وأتقن ترتيبها بحيث تشكل تصميمًا مثيرًا للإعجاب. ولا يكفّ المرء عن التعجب من طريقة ترتيب هذه الشخوص في شكل اللوحة المعقد، وطريقة تأطير جناحي الملاك بالقوس الأيسر، ومن تراجع العذراء للاحتماء بالقوس الأيمن، في حين يملأ الفراغ بينهما إناء الزهر والحمامة التي فوقه. وكان الفنانون قد تعلموا هذا الفن، فن ترتيب الشخوص داخل إطار، من تراث العصور الوسطى. ولقد أتيح لنا في ما تقدم أن نُعجب بطريقة ترتيب فناني العصور الوسطى رموز القصص



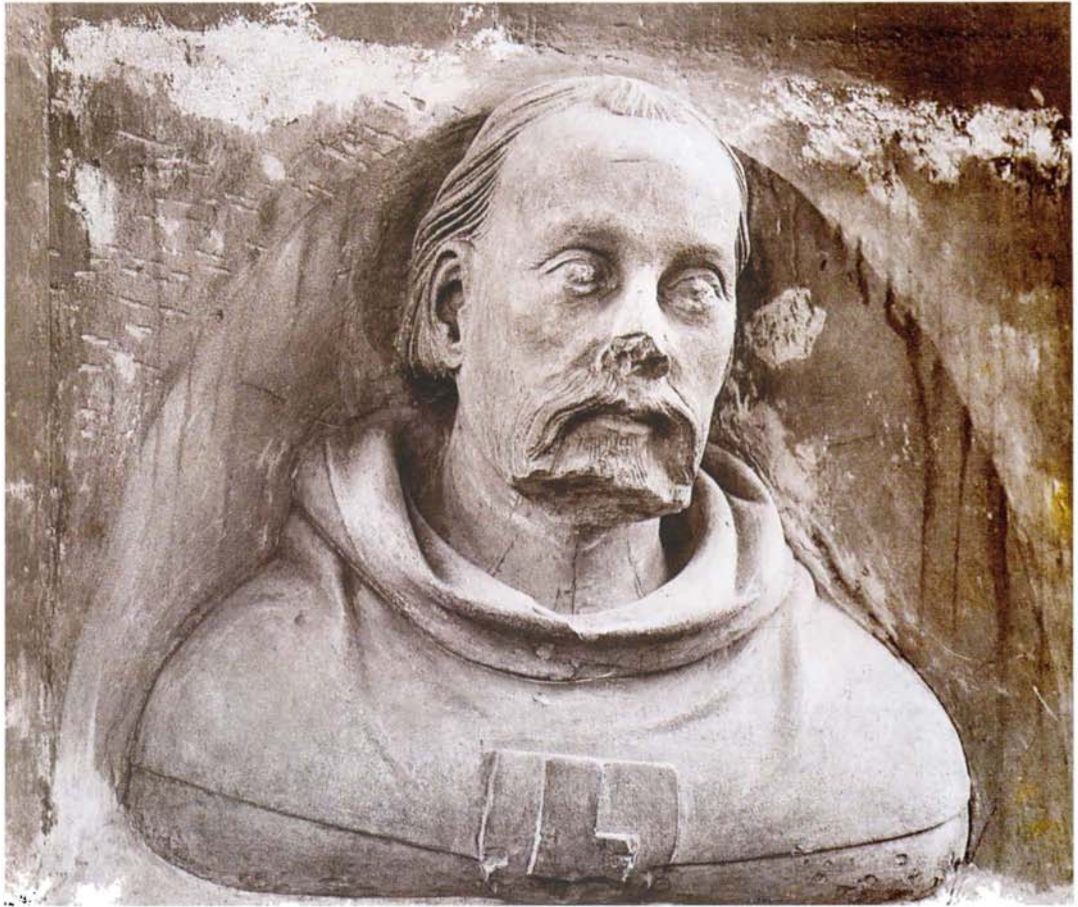
141

سيمون مارتيني،
وليو ميمي

البشارة، 1333

جزء من لوحة مذبح عُملت لكاتدرائية سينا، تمبرا على خشب،
Uffizi, Florence

المقدسة بحيث تشكّل نسقًا مرْضيًا. ولكننا نعرف أنهم قد فعلوا ذلك عن جهل بالشكل الواقعي، وتناسب الأشياء، وعن نسيان الفراغ تمامًا. وهذه الطريقة لم تعد طريقة فناني سينا. قد نستغرب في شخوصهم أعينهم المائلة، وأفواههم المنحنية، ولكننا لا نحتاج إلا إلى النظر في بعض التفاصيل حتى نرى أن منجزات جيوتو ليست غائبة عنها أبدًا. فالإناء إناء حقيقي ينتصب على أرضية حجرية حقيقية، ونستطيع أن نعرف أين يقع تمامًا بالنسبة إلى الملاك والعذراء. والمقعد الذي تجلس عليه العذراء مقعد حقيقي متراجع إلى الخلفية، والكتاب الذي تحمله



142
بيتر بارلر الأصغر
صورة ذاتية، 1379 ـ 1386
كاتدرائية براغ

ليس مجرد رمز، بل كتاب صلوات حقيقيًّا يسقط عليه ضوء، ويستقر ظل بين صفحاته، وهذا ما لا بد أن يكون الفنان قد نقله عن كتاب صلوات في مرسمه.

كان جيوتو معاصرًا للشاعر الفلورنسي العظيم دانتي (Dante) الذي يذكره في **الكوميديا الإلهية**. وكان مارتيني، مصور الشكل 141، من أصدقاء بترارك (Petrarch)، أعظم شعراء الجيل التالي في إيطاليا. وشهرة بترارك اليوم ترتكز أساسًا على قصائد الحب العديدة التي كتبها إلى لورا (Laura). ونعلم من هذه القصائد أن مارتيني صوّر لورا صورة احتفظ بها بترارك. ونحن نتذكر أن الصور كما نعرفها الآن لم تكن موجودة في العصور الوسطى، وأن الفنانين كانوا يكتفون باتخاذ صور تقليدية لأي رجل أو امرأة، وكتابة اسم الشخص المقصود عليها. ومن سوء الحظ أن صورة لورا التي رسمها مارتيني قد فُقدت، ولا نعلم مقدار مشابهتها للأصل. ومع ذلك، نعلم أن هذا الفنان، وغيره من الفنانين في القرن الرابع عشر،

رسموا أشخاصًا من الواقع، وأن هذا الفن قد تطور خلال هذه المرحلة. ولعل طريقة مارتيني في النظر إلى الطبيعة، وملاحظة التفاصيل، لها علاقة بذلك، فالفنانون في أوروبا سنحت لهم فرصة عظيمة للتعلم من منجزاته. لقد قضى مارتيني، مثله مثل بترارك، أعوامًا عديدة في بلاط البابا الذي لم يكن وقتئذٍ في روما، بل في أفينيون (Avignon) في جنوبي فرنسا. كانت فرنسا لا تزال مركز أوروبا، وكان للأفكار والأساليب الفرنسية تأثير في كل مكان. وكانت ألمانيا تحكمها أسرة من لوكسمبرغ مقيمة في براغ. وهناك سلسلة مدهشة من التماثيل النصفية في كاتدرائية براغ يرجع تاريخها إلى هذه الفترة (ما بين 1379 و1386). وهي تمثل متبرّعين للكنيسة، وبالتالي تؤدي الغرض نفسه الذي يؤديه تمثالا مؤسسي نومبرغ (شكل 130). ولكن الشك لا يساورنا هنا في واقعية هذه الأعمال، لأن السلسلة تشتمل على تماثيل أشخاص معاصرين، ومن ضمنها واحد للفنان نفسه، بيتر بارلر الأصغر (1330 ـ 1399)، وهذا التمثال هو على الأرجح أول صورة ذاتية واقعية معروفة لدينا (شكل 142).

أصبحت بوهيميا (Bohemia) أحد المراكز التي انتشر من خلالها هذا التأثير الإيطالي والفرنسي انتشارًا واسعًا بلغ إنكلترا التي تزوج ملكها ريتشارد الثالث آن (Anne) البوهيمية. كانت إنكلترا تتاجر مع بورغوندي (Burgundy)، حين كانت أوروبا، أو أوروبا الكنيسة اللاتينية في الأقل، مجموعة متكاملة. وانتقل الفنانون والأفكار من مركز إلى آخر، ولم يفكر أحد في رفض أي إنجاز لأنه «أجنبي». والأسلوب الذي نشأ من هذا التبادل نحو نهاية القرن الرابع عشر معروف بين المؤرخين بالأسلوب العالمي. ومن أمثلته المدهشة في إنكلترا عمل ربما رسمه فنان فرنسي للملك الإنكليزي، وهذا العمل معروف باسم لوحة ولتون المزدوجة [على درفتين متقابلتين] (Wilton Diptych) (شكل 143). وثمة أسباب عديدة لاهتمامنا به، ومن هذه الأسباب تسجيله ملامح شخصية تاريخية واقعية أيضًا، وهذه الشخصية ليست إلا زوج آن السيئ الحظ ـ الملك ريتشارد الثالث. يُشاهَد وهو راكع يصلّي في حين يمتدحه للعذراء القديس يوحنا وقديسان شفيعان للأسرة المالكة، وتبدو العذراء واقفة في مرج الفردوس المزدان بالأزهار، وقد أحدقت بها ملائكة بهيّة الجمال على صدورها شارة الملك: الوعل الأبيض ذو القرنين الذهبيين. والمسيح الطفل المفعم بالحيوية يميل إلى الأمام وكأنه يبارك الملك، أو يرحب به، ويطمئنه أن صلواته قد استُجيبت. ولعل شيئًا من الموقف السحري القديم حيال الصورة ما زال حيًّا في تقليد «صور المتبرعين» لكي يذكّرنا بالمعتقدات المتشبثة بالبقاء، والتي وجدناها في مهد الفن. وما يدرينا إن لم يكن المتبرع قد أشعره بالطمأنينة في هذي الحياة القاسية المضطربة، التي لم يكن دوره

143
القديس يوحنا المعمدان، والقديس إدوارد المعترف، والقديس إدموند يمتدحون ريتشارد الثاني للمسيح، (لوحة ولتون المزدوجة)، نحو 1395
تمبرا على خشب، كلا القسمين 47.5×29.2 سم، National Gallery, London





فيها متصفًا بالورع على الدوام، أن يعلم أن شيئًا منه موجود في كنيسة أو مصلّى، وهو شبهه الذي ثبّتته هناك مهارة الفنان، وبقي في صحبة القديسين والملائكة دائم الصلاة؟

من السهل أن نرى كيف يرتبط فن لوحة ويلتون المزدوجة بالأعمال التي ناقشناها قبلاً، وكيف يشاطرها تذوق الخطوط الجميلة المنسابة، والموضوعات الرقيقة المرهفة. إن ملامسة العذراء قدم المسيح الطفل، وإشارات الملائكة بأيديها الطويلة النحيلة، تذكرنا بصور رأيناها آنفًا. نلاحظ مرة أخرى كيف أبدى الفنان مهارته في استخدام الخطوط المتقاصرة أي الرسم المنظوري في رسم جسم الملاك الجاثي في الجانب الأيسر من اللوحة، وكيف طابت له الاستفادة من دراسة الطبيعة في رسم الأزهار التي تزيّن فردوس خياله.

لقد طبّق فنانو «الأسلوب العالمي» قوة الملاحظة ذاتها والاحتفاء ذاته بالأشياء الجميلة الناعمة، في رسم العالم المحيط بهم. وفي العصور الوسطى، جرت العادة أن تزيّن الروزنامات بصور أشغال الفصول المتغيرة كالبذار، والصيد، والحصاد. وثمة روزنامة ملحقة بكتاب صلوات طلبها دوق غني من بورغوندي من مشغل الأخوين ليمبورغ (Limbourg) (شكل 144) تُظهر كيف أن ملاحظة واقع الحياة قد زادت هذه الصور حيوية حتى منذ سفر مزامير (Psalter) الملكة ماري (شكل 140). تمثل المنمنمة احتفال رجال البلاط السنوي بالربيع. إنهم يجتازون غابة على صهوات الجياد مرتدين ثيابًا بهيجة، ومكللين بالأغصان والزهور. ويمكن ملاحظة ابتهاج الفنان بالفتيات الحسناوات في أثوابهن الدارجة، ونقله هذا الموكب الغني بالألوان إلى صفحته. ومن جديد يخطر لنا تشوسر وحجّاجه، لأن الفنان بذل جهده أيضًا لكي يميّز النماذج المتباينة بكل مهارة حتى نكاد نسمعها تتكلم. ربما استخدم الفنان عدسة مكبّرة في رسم هذه الصورة، ويجب أن نُقبل على دراستها بالاهتمام ذاته. فالتفاصيل التي اختارها الفنان، وحشدها على صفحته تتضافر كلها لتشكيل صورة تكاد تبدو مثل منظر من واقع الحياة. تكاد تبدو كذلك، ولكن ليس تمامًا، لأننا حين نلاحظ أن الفنان قد أسدل على الخلفية ستارًا من الأشجار نرى خلفها أعالي قلعة عظيمة، ندرك أن ما رسمه لنا ليس منظرًا طبيعيًا. إن فنه يبدو بعيدًا جدًا من الطريقة الرمزية في رواية القصة، أي تلك التي استخدمها المصوّرون سابقًا، ويلزمنا بعض الجهد حتى ندرك أنه لم يستطع أن يوضح الفراغ الذي يتحرك فيه شخوصه، وأنه أفلح في خلق الإيهام بالواقع من خلال عنايته الدقيقة بالتفاصيل في المقام الأول. إن أشجاره ليست أشجار الواقع، بل صفًا من الأشجار الرمزية المتجاورة، وحتى وجوه الشخوص منقولة مع بعض التطوير عن صيغة ساحرة. وعلى الرغم من ذلك، يُظهر اهتمامه بكل روعة الحياة حوله ومرحها أن أفكاره عن غايات

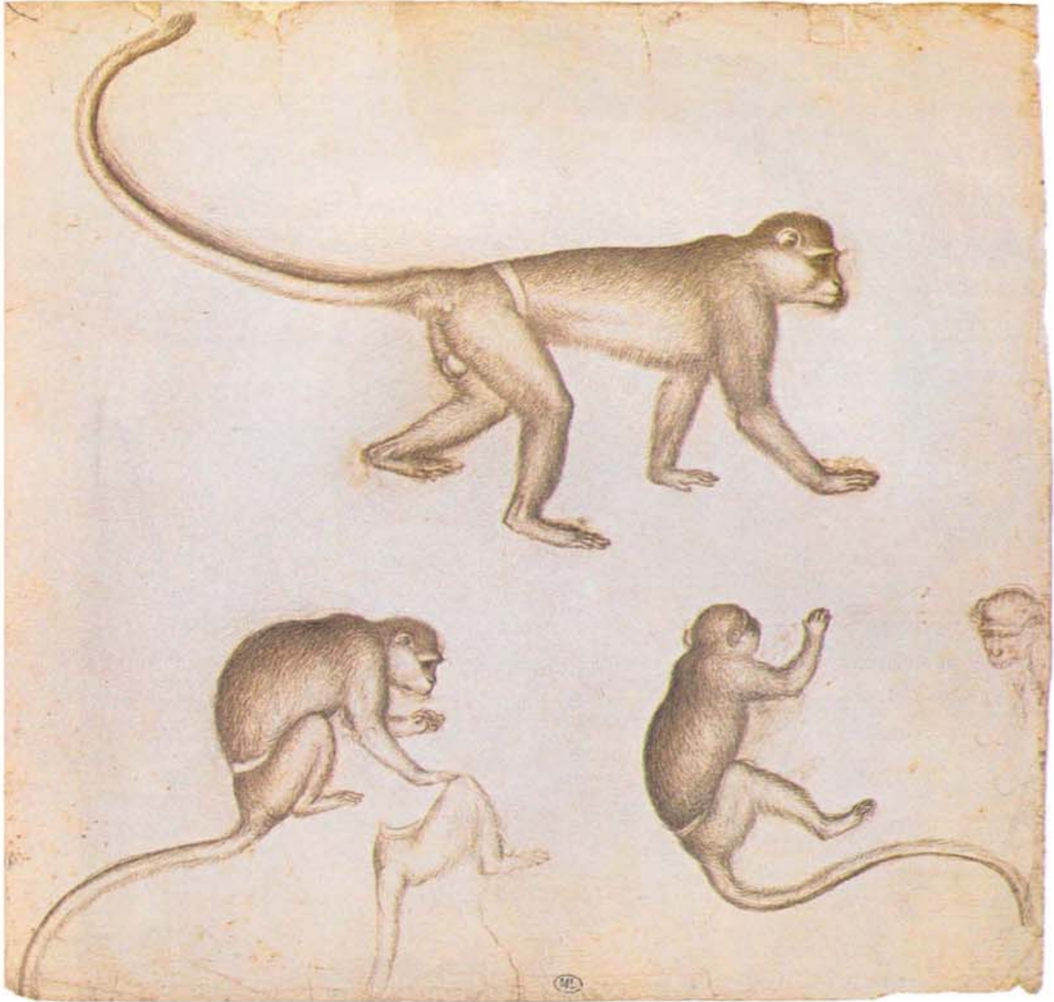
144

بول وجان دي ليمبورغ

أيار/مايو، نحو 1410، صفحة من ساعات غنية جدًا

رسمت لدوق بيري، Musée Condé, Chantilly





145

أنطونيو بيزانللو

دراسات عن قرد، نحو 1430

ورقة من دفتر رسم بقلم فضي الرأس على ورق، 21.7×20.6، Louvre, Paris

التصوير كانت مختلفة جدًّا عن أفكار الفنانين في أوائل العصور الوسطى. لقد انتقل الاهتمام على التدرُّج من تحرّي الوضوح والتأثير في رواية قصة مقدسة إلى تحرّي الصدق في تصوير قطعة من الطبيعة. ولقد رأينا أن الغايتيْن لا تتعارضان بالضرورة. كان من الممكن بالتأكيد وضع هذه المعرفة الجديدة بالطبيعة في خدمة الفن الديني، كما فعل رسامو القرن الرابع عشر، وكما فعل رسامون آخرون بعدهم، ولكن المهمة تغيّرت مع ذلك بالنسبة إلى الفنان. كان يكفي المتدرب في السابق أن يتعلم الصيغ القديمة ليصوّر الشخوص الرئيسة للقصة المقدسة، ويطبّق هذه المعرفة في تأليفات دائمة التجدد. أما بعد ذلك فقد أصبح عمل الفنان ينطوي على مهارة مختلفة. كان عليه أن يتمكن من دراسة الطبيعة، ونقلها إلى صوره.

وبدأ باستخدام دفتر الرسم الأولي، وتجميع ذخيرة من الصور المجملة للنباتات والحيوانات الجميلة النادرة. وما كان استثناءً في حالة ماثيو باريس (شكل 132) ما لبث أن أصبح هو القاعدة. إن رسمًا مثل الشكل 145 للفنان الإيطالي أنطونيو بيزانللو (Antonio Pisanello) (1397 ـ 1455؟)، والذي أُنجز بعد عشرين عامًا فقط على منمنمة ليمبورغ، يُظهر كيف ساقت هذه العادة الفنانين إلى الإقبال على دراسة الحيوان الحي. والجمهور الذي نظر إلى أعمال الفنان بدأ يحكم عليها من خلال مهارتها في تصوير الطبيعة، ووفرة التفاصيل الجذابة التي أفلح الفنان في نقلها إلى صوره. ومع ذلك أراد الفنانون شيئًا أفضل من ذلك، إذ إن البراعة التي اكتسبوها مؤخرًا في تصوير تفاصيل من مثل الأزهار أو الحيوانات نقلاً عن الطبيعة لم تعد ترضيهم، فأرادوا أن يكتشفوا قوانين الرؤية، ويكتسبوا معرفة كافية بالجسد البشري حتى يصنعوا تماثيلهم وصورهم كالإغريق والرومان. وما إن اتجه اهتمامهم هذا الاتجاه حتى بلغ فن العصور الوسطى منتهاه في حقيقة الأمر، وابتدأت مرحلة جديدة معروفة باسم عصر النهضة.



نحات منهمك في عمله،
نحو 1340
منحوتة نافرة من رخام
من أعمال أندريا بيزانو،
من برج جرس في فلورنسا،
الارتفاع 100 سم،
Museo dell'Opera
del Duomo, Florence

الفصل الثاني عشر

تملك الواقع

أوائل القرن الخامس عشر

إن كلمة نهضة (renaissance) تعني ولادة جديدة (rebirth) أو عودة إلى الحياة (revival)، وقد أحرزت فكرة الولادة الجديدة تقدمًا في إيطاليا منذ زمن جيوتو. كان أهل ذلك الزمن يقولون، كلما أرادوا الثناء على شاعر أو فنان إن عمله جيد مثل أعمال القدماء. وتلقّى جيوتو هذا الثناء منهم باعتباره رسامًا عظيمًا مهّد السبيل إلى إحياء الفن، وكانوا يعنون بذلك أن فنه كان يماثل في الجودة فن كبار الرسامين الذين امتدح أعمالهم كتّاب اليونان وروما القدماء. وليس بالمستغرب أن تنتشر هذه الفكرة في إيطاليا. كان الإيطاليون مدركين تمامًا أن بلادهم التي عاصمتها روما كانت مركز العالم المتحضر في الماضي البعيد، وأن قوتها وعظمتها قد تضاءلتا منذ غزتها القبائل الجرمانية: القوط والفندال، وحطمت الإمبراطورية الرومانية. وفكرة الإحياء كانت وثيقة الارتباط في أذهان الإيطاليين بفكرة الولادة الجديدة «للمجد الروماني الغابر». كانت المرحلة الواقعة بين العصر الكلاسيكي الذي استرجعوه باعتزاز، ومرحلة الولادة الجديدة التي تطلعوا إليها، مجرد فاصل محزن ـ «زمن بين بين»، وعلى هذا فإن فكرة الولادة الجديدة أو النهضة كانت مسؤولة عن اعتبار الفترة الواقعة بين المرحلتين عصرًا وسيطًا – وما زلنا نستخدم هذا المصطلح. وبما أن الإيطاليين اعتبروا القوط مسؤولين عن انهيار الإمبراطورية الرومانية، فقد أخذوا يتحدثون عن فن هذه المرحلة المتوسطة بوصفه فنًا قوطيًّا، وكانوا يعنون بذلك أنه فن بربري ـ تمامًا كما نتحدث عن الفندالية (vandalism) عندما نشير إلى التحطيم الذي لا طائل فيه للأشياء الجميلة.

والآن نعلم أن أفكار الإيطاليين هذه حظها من الصحة قليل في الحقيقة. فهي في أحسن الأحوال صورة فجة ومبسطة جدًّا لمجرى الأحداث الفعلي. لقد رأينا أن نحو سبعة آلاف سنة فصلت القوط عن نشأة الفن الذي نسميه الآن بالفن القوطي. ونعلم أيضًا أن إحياء الفن بعد صدمة العصور المظلمة واضطرابها حدث على التدرُّج، وأن المرحلة القوطية ذاتها قد شهدت تسارع هذا الإحياء. من الممكن أن نفهم لماذا كان الإيطاليون أقل إدراكًا لهذا التطور المتدرج للفن من أهل الشمال. فكما رأينا آنفًا، لقد تخلفوا عنهم خلال فترة من العصور الوسطى،

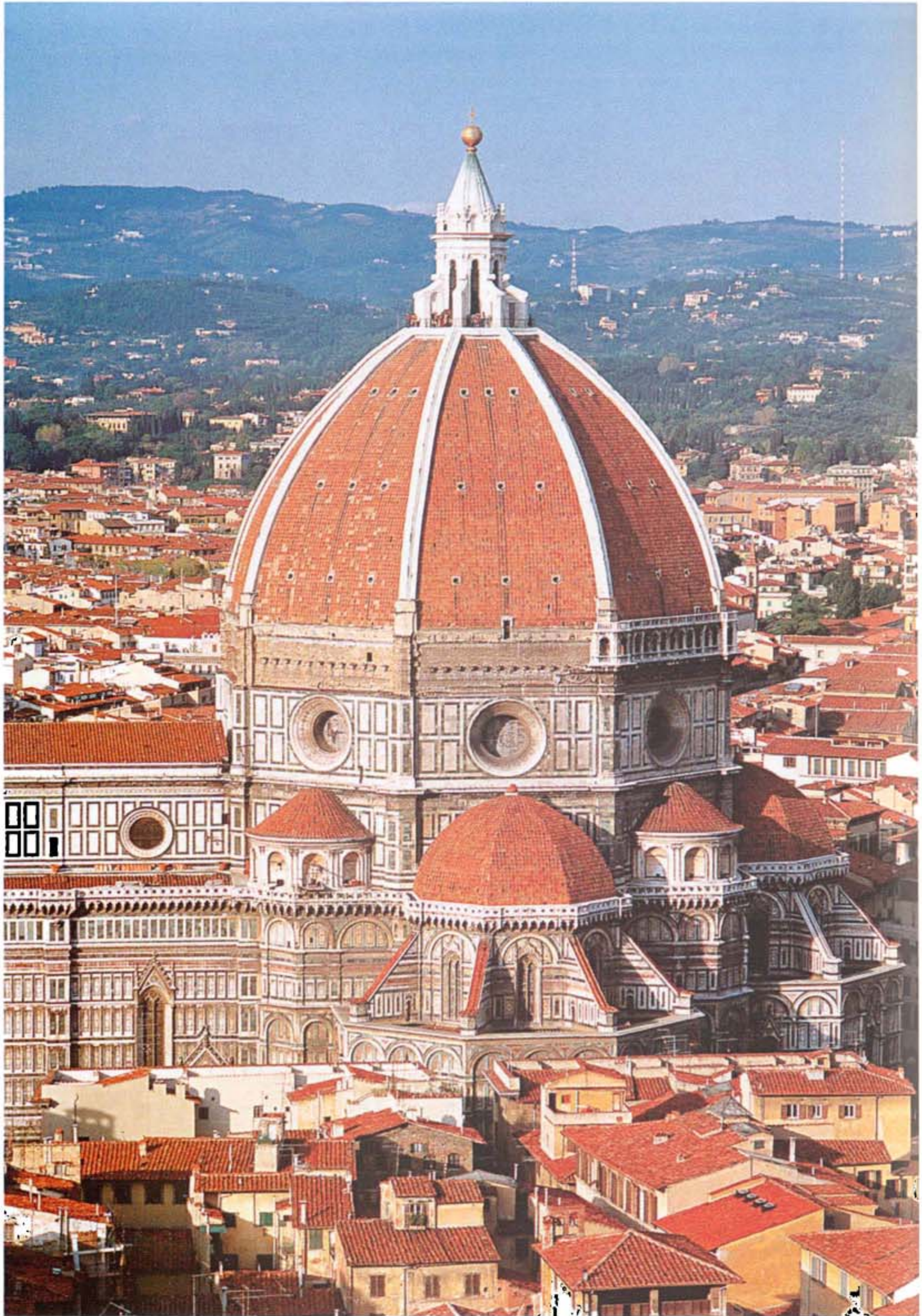
لذلك كانت منجزات جيوتو الجديدة في نظرهم تجديدًا هائلاً، ولادة جديدة لكل ما كان نبيلاً وعظيمًا في الفن. إن إيطاليي القرن الرابع عشر اعتقدوا أن الفن والعلم والمعرفة قد ازدهرت في المرحلة الكلاسيكية، وأن هذه الأشياء جميعًا دمّرها تقريبًا برابرة الشمال، وعليهم أن يسهموا في إحياء الماضي المجيد، والدخول بالتالي في عصر جديد.

كان هذا الشعور بالثقة والأمل في مدينة فلورنسا التجارية الفنية، مدينة دانتي وجيوتو، أشد منه في أي مدينة أخرى. ففي تلك المدينة، وفي العقود الأولى من القرن الخامس عشر، عمدت مجموعة من الفنانين إلى خلق فن جديد، وقطع الصلة بأفكار الماضي.

كان المهندس المعماري فيليبو برونليسكي (Filippo Brunelleschi) (1377 ـ 1446) على رأس هذه المجموعة من فناني فلورنسا الشباب. وقد اشتغل في إكمال كاتدرائية فلورنسا القوطية، وكان متمكنًا تمامًا من الابتكارات التقنية التي شكلت جزءًا من التراث القوطي. وشهرته في الحقيقة ترتكز جزئيًا على ما أنجزه في مجال البناء والتصميم، وهذا لم يكن ممكنًا من دون الاطلاع على الأساليب القوطية في عقد البناء. رغب أهل فلورنسا في أن تتوّج كاتدرائيتهم قبةٌ ضخمة، ولكنهم لم يجدوا فنانًا قادرًا على جسر الفراغ الكبير بين الأعمدة التي ترتكز عليها القبة، حتى ابتكر برونليسكي طريقة يحقق بها رغبتهم (شكل 146). ولما دُعي برونليسكي إلى تصميم كنائس جديدة، أو أبنية أخرى، عزم على التخلّي عن الأسلوب التقليدي تمامًا، وتبنّى برنامج الذين تاقوا إلى إحياء العظمة الرومانية. ويقال: إنه سافر إلى روما، وقاس أبعاد المعابد والقصور، وعمل مصورات لأشكالها وزخارفها، على أن قصده لم يكن قط محاكاة هذه الأبنية القديمة محاكاة تامة، إذ لم يكن ممكنًا تعديلها وفق حاجات فلورنسا في القرن الخامس عشر. فما رمى إليه كان خلق طريقة جديدة في البناء تُستخدم فيها أشكال العمارة الكلاسيكية استخدامًا غير مقيد من أجل خلق أشكال جديدة من التوافق والجمال.

146
فيليبو برونليسكي
قبة كاتدرائية فلورنسا،
نحو 1420 ـ 1436

ما يبقى يدهشنا أكثر من أي شيء آخر هو أن برونليسكي قد نجح بالفعل في تحقيق برنامجه. واقتفى المهندسون المعماريون في أوروبا وأميركا أثره قرابة خمسمئة سنة. فحيثما نذهب في مدننا وقرانا نجد أبنية استُخدمت فيها أشكال كلاسيكية من مثل الأعمدة والجبين المثلث (Pediment). ولم يبدأ المهندسون المعماريون إلا في القرن العشرين بالاعتراض على برنامج برونليسكي، والتمرد على تقاليد عصر النهضة في البناء، كما تمرد هو على التقاليد القوطية. ولكن كثيرًا من المنازل التي تُبنى الآن، وحتى تلك التي تخلو من الأعمدة والزركشات، ما زالت تحافظ على بقايا الطراز الكلاسيكي كالحِلَى المعمارية فوق الأبواب وحول النوافذ،





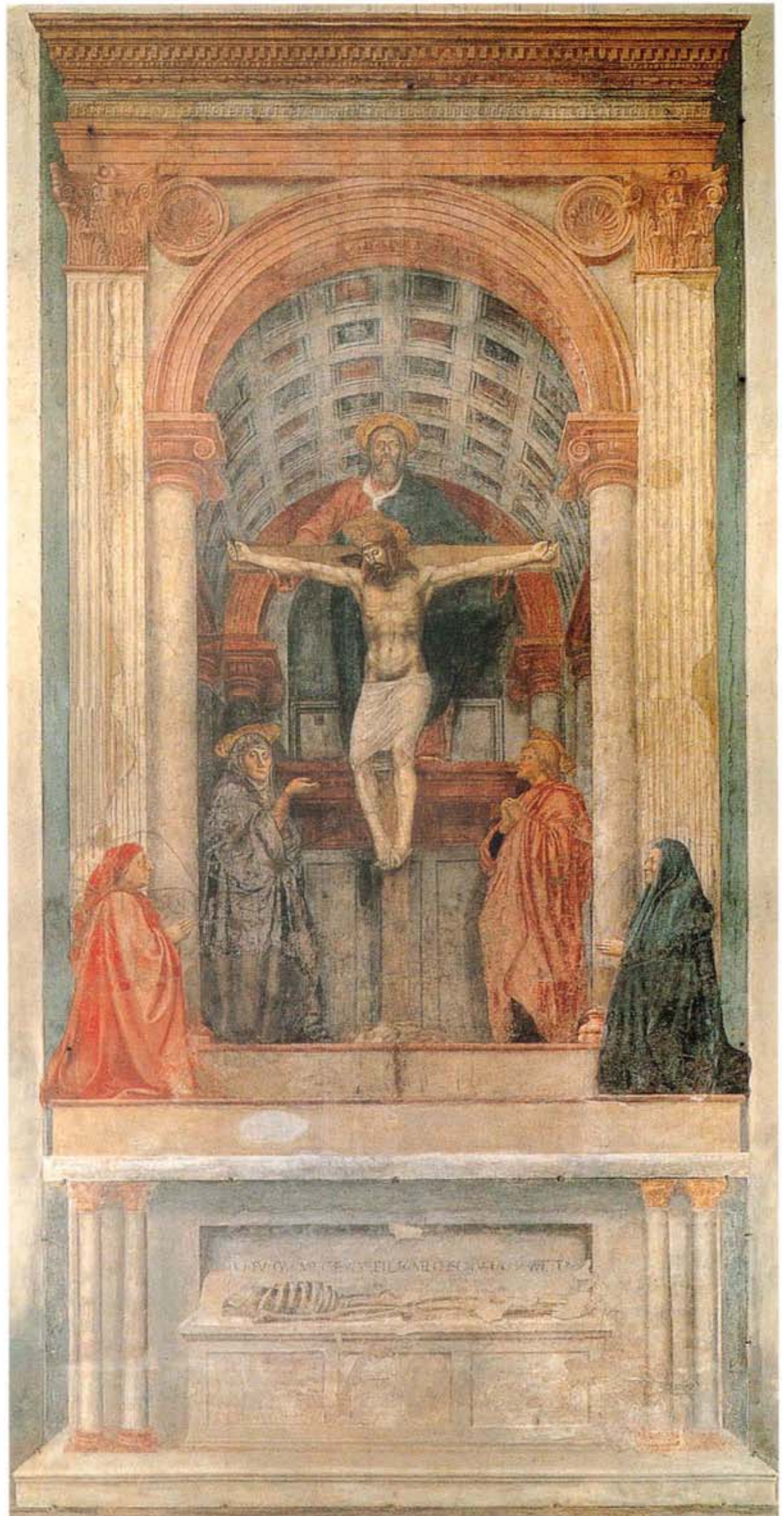
147
فيليبو برونليسكي،
كابيلا باتزي، فلورنسا،
نحو 1430
كنيسة قديمة من عصر النهضة

148
فيليبو برونليسكي
كابيلا باتزي من الداخل،
فلورنسا، نحو 1430

ومقاييس البناء ونِسَبِه. أراد برونليسكي أن يبتكر هندسة معمارية جديدة للعصر الذي عاش فيه، ولا شك في أنه نجح في ذلك.

إن الشكل 147 يظهر واجهة كنيسة صغيرة بناها برونليسكي لأسرة باتزي (Pazzi) النافذة في فلورنسا. نلاحظ على الفور أن المشترك بينها وبين أي معبد كلاسيكي قليل، ولكن المشترك بينها وبين الأشكال التي استخدمها البناؤون القوطيون أقل أيضًا. لقد ألّف برونليسكي على طريقته بين الأعمدة، والأعمدة الخارجية (Pilaster)، والأقواس، لكي يجعل المبنى ظاهر الخفة والرشاقة على نحو غير مسبوق. وتُظهر بعض التفاصيل من مثل تأطير الباب، مع الجمَلون أو الجبين المثلث في أعلاه، مقدار عنايته بدراسة الآثار القديمة من مثل البانثيون (شكل 75). قارن بين طريقة تشكيل القوس، ومقاطعته مع أعمدته الخارجية (أنصاف أعمدة مسطحة) للطابق العلوي. وتزداد دراسة برونليسكي للأشكال الرومانية وضوحًا عندما ندخل إلى الكنيسة (شكل 148). ففي هذا الداخل المشرق، والمتناسب، لا يوجد شيء من السمات التي قدّرها المهندسون القوطيون تقديرًا عاليًا. لا يوجد نوافذ عالية، ولا أعمدة نحيفة، بل جدار أبيض مصْمت قسمته أعمدة خارجية رمادية اللون تُفصح عن فكرة «النظام» الكلاسيكي، مع أنها لا تؤدي أي وظيفة في المبنى. لقد وضعها برونليسكي هناك بغية تأكيد شكل الداخل وتناسبه.





149

مازاتشو

الثالوث المقدس مع العذراء، والقديس يوحنا، ومتبرعين،
نحو 1425 ـ 1428

جدارية، 667×317 سم،
كنيسة سانتا ماريا الجديدة،
فلورنسا

إن برونليسكي لم يكن فقط أول مهندس معماري في عصر النهضة، بل يُنسب إليه على ما يبدو اكتشاف خطير آخر في حقل الفن هو ابتكار علم المنظور والأبعاد الثلاثة (perspective) الذي هيمن أيضًا على فن القرون التالية. ولقد رأينا أنه حتى الإغريق الذين عرفوا الخطوط المتقاصرة، وحتى المصورون الهيلينيّون الذين برعوا في خلق الإيهام بالعمق (شكل 72)، لم يعرفوا القوانين الرياضية التي تجعل الأشياء تظهر متضائلة الحجم كلما ابتعدنا منها. ونذكر أن فنانًا كلاسيكيًا لم يستطع أن يرسم شارع الأشجار المعروف المتراجع في الصورة حتى يختفي في الأفق. إن برونليسكي هو الذي أعطى الفنانين الوسيلة الرياضية لحل هذه المسألة، والإثارة التي أحدثها هذا الاكتشاف بين أصدقاء الفنان كانت هائلة بلا ريب. إن الشكل 149 يُظهر إحدى اللوحات الأولى التي رسمت وفق هذه القواعد الرياضية. إنها جدارية في إحدى كنائس فلورنسا تمثل الثالوث المقدس والعذراء والقديس يوحنا تحت الصليب ومتبرعيْن ـ تاجر طاعن في السن وزوجته ـ راكعين في الخارج. والفنان الذي رسم هذه اللوحة يدعى مازاتشو (Masaccio) (1401 ـ 1428)، والاسم يعني: «توماس الأخرق». ولا شك في أنه كان عبقرية غير عادية، لأننا نعلم أنه مات قبل أن يبلغ الثامنة والعشرين من العمر، ومع ذلك أحدث ثورة كاملة في فن الرسم. والثورة لم تقتصر على الطريقة التقنية في رسم المنظور، مع أن هذه الطريقة كانت مفاجئة للغاية عندما كانت جديدة. ونستطيع أن نتخيّل كم كان أهل فلورنسا مندهشين عندما أزيح الستار عن هذه الجدارية، وبدت أنها أحدثت حفرة في الجدار استطاعوا أن ينظروا من خلالها إلى مدفن جديد على طراز برونليسكي الحديث. ولكن ربما كانوا أكثر اندهاشًا من الفخامة والبساطة اللتين اتسمت بهما الصور التي أطرها هذا الفن الجديد من فنون العمارة. ومن المؤكد أن أهل فلورنسا الذين توقعوا شيئًا على غرار «الأسلوب القوطي» قد شعروا بالخيبة، إذ إنهم شاهدوا صورًا ضخمة مثقلة بالحزن بدلاً من الرشاقة المرهفة، وأشكالاً حادة الزوايا بدلاً من الخطوط المنسابة الانحناء، وقبرًا بسيطًا وضع فيه هيكل عظمي بدلاً من التفاصيل الناعمة من مثل الزهور والأحجار الكريمة. ومع أن فن مازاتشو كان أقل إمتاعًا للنظر من اللوحات التي تعودوها، فقد كان أصدق، وأشد تأثيرًا بكل معنى الكلمة. ونستطيع أن نرى أن مازاتشو كان معجبًا بما في أعمال جيوتو من فخامة درامية، مع أنه لم يقلده. إن إشارة العذراء إلى ابنها المصلوب إشارة بليغة ومؤثرة جدًا، لأنها الحركة الوحيدة في اللوحة المتسمة كلها بالجلال. وتبدو صور الشخوص في الحقيقة كالتماثيل، وهذا التأثير قوّاه مازاتشو أكثر من أي شيء آخر من طريق إطار المنظور الذي وضع فيه الشخوص. وما يدنيهم ويدني رسالتهم منا هو أننا نشعر بأننا نكاد نتمكن من ملامستهم. إن الابتكارات والاكتشافات الجديدة في الفن لم تكن قط غاية في حد ذاتها عند كبار رسامي عصر النهضة. لقد استخدموها دومًا بغية تقريب معنى موضوعها من أذهاننا.



كان أعظم نحات في حلقة مازاتشو هو الفنان الفلورنسي دوناتللو (Donatello) (1386؟ ـ 1466). كان أكبر من مازاتشو بخمسة عشر عامًا، ولكنه كان أطول منه عمرًا بكثير. والشكل 151 يظهر أحد أعماله المبكرة. يمثل هذا العمل القديس جورج، شفيع نقابة صانعي الأسلحة. وقد صُنع بناء على تكليف منهم لكي يُنصب في مشكاة خارج كنيسة فلورنسية (القديس ميخائيل). وإذا تذكرنا التماثيل القوطية خارج الكاتدرائيات العظيمة (شكل 127)، أدركنا قطيعة دوناتللو الكاملة مع الماضي. إن هذه التماثيل المصطفة على جوانب المداخل المعمَّدة هادئةً ومهيبةً تبدو كأنها كائنات من عالم مختلف.

150
تفصيل من الشكل 151

151
دوناتللو
القديس جورج، نحو 1415 ـ 1416
رخام، الارتفاع 209 سم،
Museo Nazionale del Bargello, Florence

أما تمثال القديس جورج الذي صنعه دوناتللو فيقف على الأرض وقفة ثابتة، وقدماه راسختان فيها وكأنه عازم على ألّا يتزحزح قيد أنملة. ولا يتصف وجهه بذلك الجمال الساكن الغامض الذي تتصف به وجوه القديسين في العصور الوسطى ـ إنه مفعم بالحيوية والتركيز (شكل 150). يبدو أنه يراقب دنوّ العدو، ويتخذ التدابير اللازمة، فيداه مستقرتان على ترسه، وهيئته المتوترة كلها توحي بالعزيمة المتحدية. ولقد بقي هذا التمثال معروفًا كصورة لا نظير لها لاندفاع الشباب وشجاعته. ولكن علينا أن لا نُعجب بخيال دوناتللو فحسب، إذ إن قدرته على تصوّر قديسٍ فارسٍ على هذا النحو الجديد المقنع، ومقاربته كلها لفن النحت تظهران لنا مفهومًا جديدًا كل الجدة. وعلى الرغم مما يوحي به التمثال من حياة وحركة، فإنه يبقى واضح المعالم، صلبًا كالصخرة. وشأن لوحات مازاتشو، يُظهر أن دوناتللو أراد أن يستبدل بالدقة اللطيفة للسابقين مراقبة جديدة وقوية للطبيعة. إن تفاصيل من مثل يدي القديس أو جبهته تبيّن لنا استقلال الفنان التام عن النماذج التقليدية، وتثبت أن دراسة جديدة ومثابرة قد أُجريت على القسمات الواقعية للجسم البشري. لقد عزف فنانو فلورنسا الكبار في بداية القرن الخامس عشر عن تكرار الصيغ القديمة الموروثة عن فناني العصور الوسطى. ومثل الإغريق والرومان الذين كانوا موضع إعجابهم، بدأوا يدرسون الجسد الإنساني في مراسمهم ومشاغلهم بالطلب من موديلات أو فنانين أصدقاء أن يقفوا أمامهم الوقفة المطلوبة. وما يجعل عمل دوناتللو مقنعًا جدًّا هو هذه الطريقة الجديدة، وهذا الاهتمام الجديد.





152

دوناتللو

وليمة هيرودس،
1423 ـ 1427

برونز مطلي بالذهب،
60×60 سم،
نحت نافر على جرن بيت المعمودية،
كاتدرائية سينا



153
تفصيل من شكل 152

اكتسب دوناتللو شهرة عظيمة في حياته، وكان يُدعى، مثل جيوتو منذ قرن مضى، إلى المدن الإيطالية لكي يضيف إليها جمالاً وعظمة. نرى في الشكل 152 نحتًا نافرًا من البرونز على جرن المعمودية في سيينا صنعه بعد مرور عشر سنوات على صنعه تمثال القديس جورج. ونرى على هذا الجرن، كما رأينا على الجرن العائد إلى العصور الوسطى (شكل 118)، مشهدًا من حياة يوحنا المعمدان، هو مشهد اللحظة المخيفة التي طلبت فيها الأميرة سالومي من هيرودس الملك رأس هذا القديس مكافأة لها على رقصها، وحصلت عليه. نشاهد قاعة الولائم الملكية، وخلفها نشاهد منصّة العازفين، وخلف المنصة نشاهد درجًا ومجموعة غرف. لقد دخل الجلاد توًّا، وجثا أمام الملك حاملاً رأس القديس على طبق. ينفر الملك، ويرفع يديه هلعًا، ويبكي الأطفال ويهربون، وتُشاهد أم سالومي التي حرضت على الجريمة وهي تتحدث إلى الملك محاولة توضيح ما جرى، وقد اتسع الفراغ حولها مع انكفاء الضيوف الذين وضع أحدهم يده على عينيه، وتجمّع آخرون حول سالومي التي يبدو أنها توقفت توًّا عن الرقص. ولا حاجة إلى الإطالة في توضيح السمات الجديدة في عمل دوناتللو هذا، إذ إن كل ما فيه جديد. لقد تعوّد الناس رؤية حكايات الفن القوطي الواضحة والرشيقة، ولا بد أن طريقة دوناتللو في رواية قصة قد صدمتهم، إذ إنه لم يرغب في صنع تصميم أنيق ومرْضٍ، بل في خلق تأثير الفوضى المفاجئة. وشخوص دوناتللو تشبه شخوص مازاتشو في حركاتها الخشنة القاسية، وإشاراتها العنيفة، وانعدام أي محاولة للتخفيف من هول القصة. ولا شك في أن المشهد بدا لمعاصريه مدهش الحيوية.



إن فن المنظور الجديد يقوي الإيهام بالواقع، ولا بد أن يكون دوناتللو قد تساءل: «ما الذي وقع يا ترى حين أُحضر رأس القديس إلى القاعة؟» لقد بذل جهده لكي يصوّر قصراً كلاسيكيًّا يشبه القصر الذي قد تكون الحادثة وقعت فيه، واختار نماذج رومانية لشخوص الخلفية (شكل 153). ومن الواضح أن دوناتللو بدأ آنذاك دراسة منظمة للآثار الرومانية، شأن صديقه برونليسكي. ومن الخطأ أن نتصور، في أي حال، أن هذه الدراسة للفن الإغريقي والروماني قد أدّت إلى الولادة الجديدة، أو «النهضة»، فالعكس هو الصحيح تقريبًا. كانت جماعة برونليسكي متشوّقة إلى إحياء الفن، لذلك عكفت على الطبيعة، والعلم، وبقايا العصور القديمة بغية تحقيق أهدافها.

إن التمكن من العلم، ومعرفة الفن الكلاسيكي بقيا مدة من الزمان العدة الوحيدة لفناني عصر النهضة في إيطاليا. ولكن الإرادة المتحمسة لإبداع فن جديد يكون أصدق مع الطبيعة من كل ما سبقه، ألهمت أيضًا فناني الجيل نفسه في الشمال.

ومثلما سئم جيل دوناتللو في فلورنسا من دقة الأسلوب القوطي العالمي ودماثته، وتاق إلى صنع تماثيل قوية وبسيطة، كذلك كافح نحات وراء جبال الألب من أجل فن أكثر مماثلة للحياة، وأكثر صراحة من أعمال أسلافه المتصفة بالرهافة. كان هذا النحات هو كلاوس سلوتر (Claus Sluter) الذي عمل من عام 1380 إلى عام 1405 في ديجون (Dijon) التي كانت وقتئذٍ عاصمة بورغوندي المزدهرة. وأشهر أعمال كلاوس مجموعة أنبياء كانت تشكل ذات يوم قاعدة صليب كبير قائم عند ينبوع في مكان مقدس (شكل 154). إنهم الرجال الذين فُسّرت أقوالهم بأنها تنبؤ بآلام المسيح. وكل واحد منهم يحمل كتابًا أو لفيفة في يده نُقشت عليها تلك الأقوال، ويبدو أنه يفكر في هذه الفاجعة القادمة. وهذه التماثيل ليست كالتماثيل التي تزيّن مداخل الكاتدرائيات القوطية (شكل 127)، بل تختلف عن تلك الأعمال السابقة مثلما يختلف عنها تمثال القديس جورج الذي صنعه دوناتللو. الرجل المعمّم هو دانيال، والرجل المسن الحاسر الرأس هو أشعيا. وحين نقف أمام هذه التماثيل الزائد حجمها عن الحجم الطبيعي، والتي يجعلها الذهب واللون مفعمة بالحياة، لا تبدو مثل تماثيل بقدر ما تبدو مثل شخصيات مؤثرة توشك أن تؤدي دورها في إحدى تمثيليات الأسرار الدينية. ولكن على الرغم من هذا الإيهام الرائع بالتماثل مع الأصل، يجب أن لا ننسى الإحساس الفني الذي أبدع به سلوتر هذه التماثيل الضخمة بانسياب ملابسها، وعظمة مظهرها.

154
كلاوس سلوتر
النبيّان دانيال وأشعيا، من ينبوع موسى، 1396 ـ 1404
حجر جيري، الارتفاع (ما عدا القاعدة) 360 سم، Chartreuse de Champmol, Dijon

إن التملك النهائي للواقع لم يقم به النحات في الشمال، فالفنان الذي شعر الناس أن اكتشافاته الثورية منذ البداية مثلت شيئًا جديدًا كل الجدة هو الفنان يان فان أيك (Jan Van Eyck) (1390؟ ـ 1441). كان أيك مرتبطًا بالبلاط

في بورغوندي شأن سلوتر، ولكنه أنجز أكثر أعماله في الجزء الذي هو الآن بلجيكا من الأراضي المنخفضة (Netherlands). وأشهر أعماله لوحة مذبحٍ ضخمة، ومتعددة المناظر، في إحدى كنائس مدينة غنت (الشكلان 155 و156). ويقال إن هوبيرت، شقيق يان الأكبر، والذي لا يُعرف عنه إلا القليل، هو الذي ابتدأ بها، ثم أكملها يان في 1432. لذا، يكون هذا العمل قد رُسم في الأعوام ذاتها التي شهدت إنجاز أعمال مازاتشو ودوناتللو العظيمة التي وصفناها سابقًا.

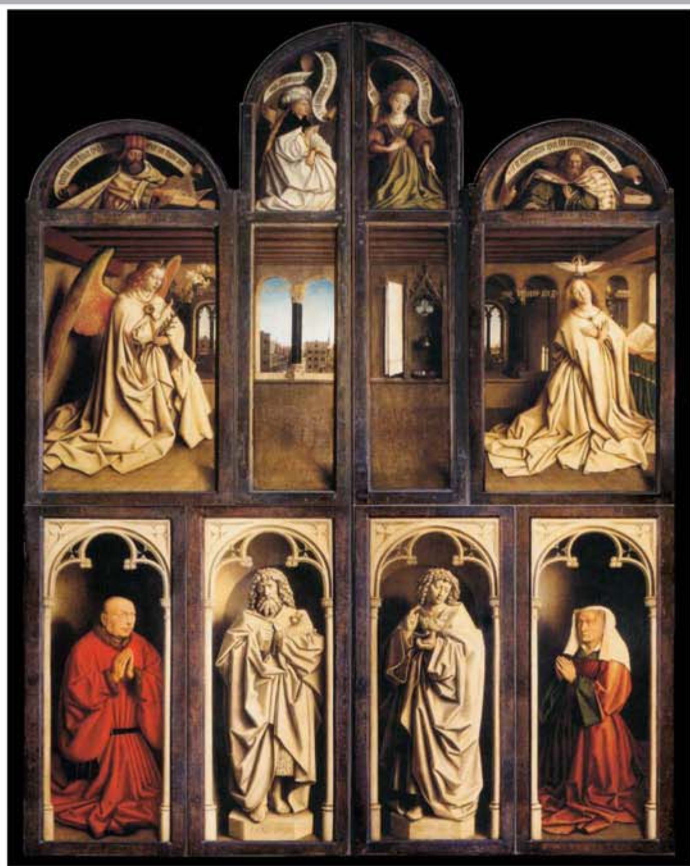
وعلى الرغم من الفروق الواضحة بين جدارية مازاتشو الجصية في فلورنسا (شكل 149)، وهذه القطعة الفنية التي تزيّن مذبح كنيسة في الفلاندر (Flanders) النائية، فإن هناك بعض التشابهات بينهما. كلتاهما تُظهر المتبرع الورِع وزوجته وهما يصلّيان على الجانبين (شكل 155)، وكلتاهما تركّز على صورة رمزية كبيرة ـ صورة الثالوث المقدس في الجدارية، وفي قطعة المذبح صورة عبادة الخروف الذي يرمز طبعًا إلى المسيح (شكل 156). والتكوين مستوحى في المقام الأول من رؤيا القديس يوحنا الصوفية (9:7): «بعد هذا نظرت... وإذا جمع كثير لم يستطع أحد أن يعدّه من كل الأمم والقبائل والشعوب والألسنة واقفون أمام العرش وأمام الخروف...»، وهذا النص تربطه الكنيسة بعيد جميع القديسين، الذي يوجد مزيد من التلميحات إليه في اللوحة. ففي الأعلى نشاهد الإله الأب جليلاً مثل رب مازاتشو، ولكنه جالس على العرش في أبهة مثل بابا، وعلى جانبيه العذراء المقدسة والقديس يوحنا المعمدان، أول من دعى يسوع خروف الرب.

155
يان فان أيك
لوحة مذبح وهي مطوية، 1432
زيت على خشب، كل لوح 146.2× 51.4 سم، كاتدرائية القديس بافو، غنت

156
لوحة مذبح غنت وهي مفتوحة

مثل هذه اللوحة المطوية (شكل 156)، كانت لوحة مذبح تُفتح أيام الأعياد فتنكشف صورها العديدة وألوانها المتوهجة، أو تُغلق طيلة أيام الأسبوع (ما عدا الأحد) فتُظهر صورًا أكثر رزانة (شكل 155). إن الفنان قد صوّر ههنا القديس يوحنا المعمدان والقديس يوحنا الإنجيلي على شكل تمثالين، كما مثّل جيوتو الفضائل والرذائل في كنيسة أرينا (شكل 134). ونحن نرى في الأعلى مشهد «البشارة»، ولا نحتاج إلا إلى النظر ثانية إلى لوحة سيمون مارتيني العجيبة المرسومة قبل مئة سنة (شكل 141)، حتى نحصل على انطباع أولي عن مقاربة فان أيك الواقعية الجديدة كل الجدة للقصة المقدسة.

إن مفهومه الجديد للفن يتجلّى تجليًا رائعًا في صورتي آدم وحواء بعد السقوط، واللتين رسمهما على باطني القطعة. يخبرنا الكتاب المقدس أنهما «علما أنهما عريانان» بعد أن أكلا من شجرة المعرفة. ويظهران بالفعل عريانيْن تمامًا على الرغم من ورقتي التوت اللتين يحملانهما بيديهما. وهنا لا يوجد أي تماثل في الحقيقة مع رسامي أوائل عصر النهضة في إيطاليا، الذين لم يتخلّوا تمامًا عن تقاليد الفن الإغريقي والروماني. ونحن نذكر أن القدماء قد أسبغوا «الطابع المثالي» على الشكل الإنساني







في أعمال من مثل فينوس ميلو، وأبولو بلفيدير (الشكلان 64 و65). وفان أيك لم يكن عنده شيء من هذا. لا بد أنه وضع موديلات عارية قدامه، ورسمها بكل دقة بحيث إن الأجيال التالية صُدمت بعض الشيء بهذا الصدق الشديد. وهذا لا يعني أن الفنان لم يكن يتذوق الجمال. ومن الواضح أيضًا أن ابتهاجه باستحضار بهاء السماء لا يقلّ عن ابتهاج فنان لوحة ويلتون المزدوجة (شكل 143) منذ جيل مضى. ولكن لننظرْ ثانية إلى الفرق، إلى الأناة والبراعة اللتين درس ورسم بهما لمعانَ الملابس المقصبة التي يرتديها الملائكة العازفون، وتلألؤَ الجواهر في كل مكان. ومن هذه الناحية، لم يقطع أنصار طريقة فان أيك صلتهم كليًا مع تقاليد «الأسلوب القوطي العالمي»، كما فعل مازاتشو، بل انتهجوا نهج فنانين من مثل الأخوين ليمبورغ، وأبلغوه حدًا من الكمال خلّفوا معه أفكار العصور الوسطى وراءهم. لقد طاب لهم، مثل فناني مرحلتهم القوطيين، أن يجمعوا في صورهم تفاصيل ساحرة ومرهفة مستمدة من الملاحظة. وكانوا يفخرون بإظهار مهارتهم في تصوير الأزهار والحيوانات والمباني والملابس والجواهر الفاخرة، وعرض مأدبة تبهج النظر. وقد رأينا أنهم لم يعنوا كثيرًا بالمظهر الواقعي للأشخاص والمناظر الطبيعية، ولذلك فإن رسمهم ومنظورهم لم يكونا مقنعين تمامًا. ولا نستطيع أن نقول الشيء ذاته عن صور فان أيك، لأن ملاحظته للطبيعة كانت أكثر أناة، ومعرفته بالتفاصيل أكثر دقة. وهذا الفرق توضحه الأشجار والمباني التي نراها في الخلفية. وكما نذكر فإن أشجار الأخوين ليمبورغ تتخذ أشكالاً متناسقة ومتعارفًا عليها (شكل 144). والمنظر الطبيعي عندهم يبدو مثل ستارة خلفية، أو مطرزة، أكثر منه منظرًا فعليًا. وهذا كله مختلف تمامًا في صورة فان أيك. ففي التفاصيل الظاهرة في الشكل 157، نشاهد أشجارًا واقعية، ومنظرًا واقعيًا يفضي إلى المدينة والقلعة في الأفق. والصبر غير المحدود الذي رسم به الأعشاب على الصخور، والأزهار النامية في منحدراتها، لا نجده في رسم نباتات الزينة في منمنمة ليمبورغ. وما يصحّ على الطبيعة يصحّ على صور الأشخاص. يبدو أن فان أيك كان حريصًا جدًا على نسخ كل تفصيل دقيق على لوحته بحيث نكاد نقدر على تعداد الشعر النابت على أعناق الخيول، أو على الزركشات الفروية لثياب الفرسان. والحصان الأبيض في منمنمة ليمبورغ يشبه إلى حد ما حصانًا خشبيًا هزازًا، ولا يختلف عنه حصان فان أيك في الهيئة والوقفة إلا أنه مفعم بالحيوية، إذ يمكننا أن نرى الضوء في عينيه، والتجاعيد على جلده. وفي حين يبدو الحصان الأول مسطحًا بعض الشيء، فإن لحصان فان أيك أعضاء مستديرة ومشكَّلة بالضوء والظل.

157
تفصيل من شكل 156

يبدو البحث عن كل هذه التفاصيل الصغيرة، والإشادة بما تحلّى به فنان عظيم من أناة في ملاحظة الطبيعة ومحاكاتها أمرًا صغير الشأن. ولا شك في أننا نجانب

الصواب إذا غضضنا من شأن عمل الأخوين ليمبورغ، أو أي عمل آخر، لأنه يفتقر إلى هذه المحاكاة الصادقة للطبيعة. ولكن إذا أردنا أن نفهم الطريقة التي تطوّر بها الفن الشمالي، وجب علينا أن نحسن تقدير عناية فان أيك وأناته الفائقتين. كان أبناء جيله من فناني الجنوب، فناني حلقة برونليسكي في فلورنسا، قد طوّروا طريقة استطاعوا بها أن يمثلوا الطبيعة في الصورة تمثيلاً تكاد دقته تكون علمية. بدأوا بالإطار العام للمنظور، وصوّروا الجسم الإنساني من خلال معرفتهم بالتشريح، وقوانين تقصير الخطوط. أما فان أيك فقد اتخذ طريقًا معاكسًا، إذ إنه أنجز الإيهام بالطبيعة من طريق التأني في إضافة تفصيل إلى تفصيل حتى أصبحت الصورة مثل مرآة للعالم المرئيّ. وهذا الفرق بين الفن الشمالي والفن الإيطالي بقي فرقًا مهمًّا سنين عديدة. ولا نتعسف إذا قلنا: إن أي عمل يتفوق في تصوير سطح الأشياء الجميلة كالأزهار، أو الجواهر، أو النسيج، يكون من أعمال فنانٍ شمالي، أو من الأراضي المنخفضة على الأرجح، في حين أن أي لوحة بارزة المخطط العام، وواضحة المنظور، وتبدي براعة أكيدة في تصوير الجسد الإنساني الجميل، تكون إيطالية.

158
يان فان أيك
خطبة أرنولفيني، 1434
زيت على خشب،
59.7×81.8 سم،
National Gallery, London

وحتى ينصب فان أيك مرآة قبالة الواقع بكل تفاصيله، تعين عليه أن يحسّن تقنية الرسم. ويؤكد بعضهم أن فان أيك هو مبتكر التصوير الزيتي، وهذا التأكيد قد نوقش معناه الدقيق وحقيقته كثيرًا، ولكن التفاصيل ليست ذات أهمية كبيرة. فاكتشافه لم يكن مثل اكتشاف المنظور الذي شكل شيئًا جديدًا تمامًا. إن ما أنجزه كان تعليمات جديدة حول تحضير الألوان قبل وضعها على اللوح. ففي ذلك الوقت لم يكن الرسامون يبتاعون ألوانًا جاهزة في أنبوبة أو علبة، بل كانوا يضطرون إلى تحضير أصباغهم من النباتات والمعادن في الغالب. فكانوا يسحنون هذه المواد بين حجرين ـ أو يسحنها لهم المتدربون ـ ثم يضيفون قبل الاستخدام مادة سائلة إلى المسحوق حتى يصير عجينة. ولقد تعددت طرائق هذا العمل، ولكن خلال العصور الوسطى كلها، كان المكوّن الأهم للمادة السائلة يصنع من البيض، وكان ملائمًا جدًّا إلا أنه كان سريع الجفاف إلى حد ما. كانت طريقة الرسم بالألوان المحضّرة على هذا النحو تسمّى تمبرا (tempera). ويبدو أن يان فان أيك لم ترضه هذه الطريقة لأنها لم تتح له أن يقوم بانتقالات سلسة من لون إلى لون، ولو استخدم الزيت بدلاً من البيض لتمكّن أن يعمل بشكل أبطأ وأدق، واستطاع أن يصنع ألوانًا لمّاعة توضع طبقاتها الشفافة بعضها فوق بعض، وأن يضيف البقع الأكثر لمعانًا باستخدام فرشاة مستدقة الرأس، وأن ينجز تلك الأعمال الدقيقة المعجزة التي أدهشت معاصريه، وسرعان ما أدّت إلى القبول العام للتصوير الزيتي باعتباره الأداة الأكثر ملاءمة.




Johannes de eyck fuit hic

ربما بلغ فن فان أيك أعظم انتصار له في الصور الزيتية. والشكل 158 هو أحد أشهر أعماله، ويمثل التاجر الإيطالي جوفاني أرنولفيني (Giovanni Arnolfini)، الذي قدم إلى الأراضي المنخفضة للتجارة، مع عروسه جانّ دي شناني (Jeanne de Chenany). كانت هذه اللوحة جديدة وثورية على طريقتها الخاصة مثل أعمال دوناتللو ومازاتشو في إيطاليا. ركن عادي من عالم تمّ تثبيته فجأة على اللوحة كأنه من أعمال السحر. أشياء الركن جميعها ههنا: السجادة، والخف، والسبحة على الجدار، والفرشاة الصغيرة إلى جانب السرير، والفاكهة على عتبة النافذة. ويقع في خلدنا أننا نستطيع أن نزور أسرة أرنولفيني في منزلها. والراجح هو أن الصورة تمثل لحظة مهمة في حياتيْهما هي لحظة خطبتهما. فالفتاة قد وضعت يدها اليمنى توًّا في يد أرنولفيني اليسرى، وهو يوشك أن يضع يده اليمنى في يدها إشارة إلى اقترانهما. ربما طُلب من الفنان أن يسجّل هذه اللحظة المهمة كشاهد تمامًا كما يمكن أن يُطلب من الكاتب العدل أن يعلن أنه شهد على حدث خطير مماثل. وهذا قد يفسّر لنا كتابة الفنان باللاتينية في موقع بارز من الصورة: «يان فان أيك كان هنا». وفي المرآة المعلقة على الجدار الخلفي نرى المنظر كله منعكسًا من الخلف. ويتراءى لنا أننا نرى هناك أيضًا صورة الفنان والشاهد (شكل 159). ولا نعلم إن كانت فكرة هذه الاستفادة من التصوير الجديد قد خطرت للتاجر الإيطالي أم للفنان الشمالي، وهي استفادة يمكن مقارنتها بالفائدة القانونية للصورة الموقعة من شاهد وفقًا للأصول. وأيًّا كان مبتكر هذه الفكرة، لا شك في أنه كان سريعًا في فهم الإمكانات الهائلة الكامنة في طريقة رسم فان أيك الجديدة. لقد أصبح الفنان لأول مرة في التاريخ شاهد عيان بالمعنى الدقيق للكلمة.

159 ـ 160
تفصيلان من شكل 158





161

كونراد ويتس

معجزة الشبكة الممتلئة سمكًا، 1444

من لوحة مذبح، زيت على خشب، 154×132 سم،
Musée d'Art et d'Histoire, Geneva

وبغية تمثيل الواقع كما يظهر للعين، تعيّن على فان أيك أن يتخلّى، مثل مازاتشو، عن الزخارف المبهجة والمنحنيات المنسابة للأسلوب القوطي. وقد تبدو شخوصه جامدة وخرقاء بالمقارنة مع الرشاقة الفائقة في لوحات من مثل لوحة ويلتون المزدوجة (شكل 143). ولكن فناني ذلك الجيل في أنحاء أوروبا كافة تحدّوا الأفكار القديمة عن الجمال في بحثهم المتحمس عن الحقيقة، وربما صدموا العديد من الناس المتقدمين في السن. وكان من أكثر أولئك المجددين راديكالية فنان سويسري يدعى كونراد ويتس (Konard Witz) (1400؟ ـ 1446؟). إن الشكل 161 هو جزء من لوحة مذبح رسمها لمدينة جنيف في عام 1444. واللوحة مهداة إلى القديس بطرس، وتمثل التقاء القديس بالمسيح بعدما قام من الأموات كما يُروى في إنجيل يوحنا (الإصحاح 21). ذهب بعض التلاميذ وأصحابهم إلى صيد السمك في بحر طبرية، ولكنهم لم يمسكوا شيئًا. ولما كان الصبح وقف يسوع على

الشاطئ، ولكنهم لم يتعرفوه. قال لهم: ألقوا الشبكة إلى جانب السفينة الأيمن، فامتلأت بالسمك، ولم يقدروا أن يجذبوها. في تلك اللحظة قال أحدهم: «هو الرب»، فلما سمع القديس بطرس أنه الرب، «اتزر بثوبه لأنه كان عريانًا وألقى نفسه في البحر. وأما التلاميذ الآخرون فجاؤوا بالسفينة»، وبعد ذلك تغدوا مع يسوع. ولو طُلب من أحد رسامي العصور الوسطى أن يرسم هذه المعجزة، ربما اكتفى برسم صف متعارف عليه من الخطوط المتموجة لإظهار بحر طبرية. ولكن ويتس رغب في أن يستحضر لمواطني جنيف منظر المسيح وهو واقف على الشاطئ. لذلك لم يرسم أي بحيرة، بل رسم بحيرة معروفة هي بحيرة جنيف مع الحرف العريض لجبل ساليف (Mont Salève) في الخلفية. وهذا منظر طبيعي كان باستطاعة أي واحد أن يراه، ولا يزال موجودًا حتى الآن، ولا يزال يبدو كما يبدو في اللوحة إلى حد بعيد. ولعل هذه اللوحة أول تصوير دقيق، أول «صورة» لمنظر واقعي حاول رسمها فنان. وعلى هذه البحيرة الواقعية، لم يرسم ويتس تلاميذ الصور القديمة الموقّرين، بل صيادي سمك واقعيين، رجالاً من العامة منهمكين في العمل، باذلين غاية جهدهم للمحافظة على استقرار الزورق. ويبدو القديس بطرس في الماء مخذولاً بعض الشيء. وينبغي أن يكون هكذا بلا ريب. ولا يقف هادئًا وثابتًا إلا المسيح. ويذكّرنا شخصه المجسّم بالشخوص في جدارية مازاتشو الجصية العظيمة (شكل 149). من المؤكد أن التجربة حركت المؤمنين في جنيف عندما نظروا إلى مذبح كنيستهم الجديد، وشاهدوا تلاميذ المسيح رجالاً مثلهم يصيدون السمك في بحيرتهم، والمسيح القائم من الأموات يظهر ظهوره الإعجازي لهم على شاطئها المعروف ليقدم لهم العون والراحة.



بنّاء ونحّاتون في أثناء العمل، نحو 1408

قاعدة تمثال من رخام، من أعمال ناني دي بانكو، Or San Michele, Florence

الفصل الثالث عشر

التراث والتجديد: 1

أواخر القرن الخامس عشر في إيطاليا

أحدثت الاكتشافات التي قام بها فنانو إيطاليا والفلاندر في بداية القرن الخامس عشر هزة في أنحاء أوروبا كافة. والفكرة التي سحرت الفنانين ورعاة الفن على السواء هي أن الفن يمكن أن لا يستخدم من أجل رواية قصة مقدسة روايةً مثيرة فحسب، بل من أجل عكس مقطع من عالم الواقع أيضًا. ولعل أكثر نتائج هذه الثورة في الفن مباشرةً هي أن الفنانين شرعوا في كل مكان في التجريب والبحث عن تأثيرات جديدة ومدهشة. وهذه الروح المغامرة التي استحوذت على الفن في القرن الخامس عشر تحدد القطيعة الفعلية مع العصور الوسطى.

ثمة نتيجة واحدة لهذه القطيعة علينا أن ندرسها أولاً. فالفن في مختلف أنحاء أوروبا تطور في اتجاهات متماثلة حتى عام 1400 تقريبًا. ونحن نذكر أن أسلوب الرسامين والنحاتين القوطيين في تلك المرحلة يعرف بالأسلوب العالمي (International style)، لأن أهداف كبار الرسامين في فرنسا وإيطاليا، وفي ألمانيا وبورغوندي، كانت كلها متشابهة جدًّا. والفروق الوطنية كانت موجودة طبعًا طيلة العصور الوسطى ـ نحن نذكر الفروق بين فرنسا وإيطاليا في القرن الثالث عشرـ ولكنها لم تكن على وجه الإجمال فروقًا مهمة. وهذا لا ينطبق على حقل الفن فحسب، بل على مجالي التعليم والسياسة أيضًا. كان مثقفو العصور الوسطى جميعهم يتكلمون ويكتبون اللغة اللاتينية، سواء أعملوا في جامعة باريس، أم بادوا، أم أكسفورد.

سادت بين نبلاء العصر أفكار الفروسية، ولم يتضمن ولاؤهم للملك أو للأسياد الإقطاعيين أنهم يعتبرون أنفسهم حماة أي شعب أو أمة. وهذا كله تغير شيئًا فشيئًا نحو نهاية العصور الوسطى، حين أخذت المدن بمواطنيها وتجارها تبذّ قلاع البارونات. تكلم التجار باللسان المحلي، ووقفوا معًا ضد أي منافس أو واغل أجنبي. كانت كل مدينة تفخر بمكانتها الخاصة وامتيازاتها في التجارة والصناعة، وتحرص عليها. وفي العصور الوسطى، كان يمكن أن ينتقل المعلم الحاذق من موقع بناء إلى آخر، وأن يزكّيه دير لآخر، وقليل من الناس كان يكلّف نفسه عناء السؤال عن جنسيته. ولكن بعد أن صار للمدن شأن، انتظم الفنانون وأصحاب

الحرف في تجمعات أو جمعيات نقابية دينية، شأن الصُنّاع، وهذه النقابات أو الجمعيات التجارية (guilds) تشبه من نواحٍ عديدة النقابات الحديثة. كانت مهمتها السهر على حقوق أعضائها وامتيازاتهم، وتأمين سوق آمنة لمنتجاتهم. وحتى يُقبل انضمام الفنان إلى نقابة، كان عليه أن يبيّن أنه قادر على بلوغ معايير معينة، وأنه معلمُ حرفةٍ حقًا. عند ذاك كان يسمح له بافتتاح مشغل، وتشغيل متدربين، وتنفيذ أعمال من مثل لوحات مذبح، وصور، وصناديق مطليّة، ورايات، وشعارات نبالة، أو أي عمل آخر من هذا النوع.

كانت النقابات والمؤسسات شركات ثرية عادة، ولها كلمة في حكم المدينة، وهي لم تسهم في ازدهارها فحسب، بل في تجميلها أيضًا. ففي فلورنسا وغيرها من المدن، خصّص الصاغة، ونسّاجو الصوف، وصانعو الأسلحة وغيرهم قسمًا من أموالهم لتأسيس الكنائس، وبناء القاعات، وإهداء المذابح والمصلَّيات الخاصة. ولقد أفاد الفن من ذلك كله. من ناحية أخرى، كانوا شديدي الحرص على مصالح أعضاء الطائفة، ولذلك كان يشقّ على أي فنان أجنبي أن يعمل عندهم أو يستقر بينهم. ولم يفلح إلا أشهر الفنانين في إفشال هذه المقاومة أحيانًا، والتنقل الحر على قدر ما أمكنهم ذلك في فترة بناء الكاتدرائيات العظيمة.

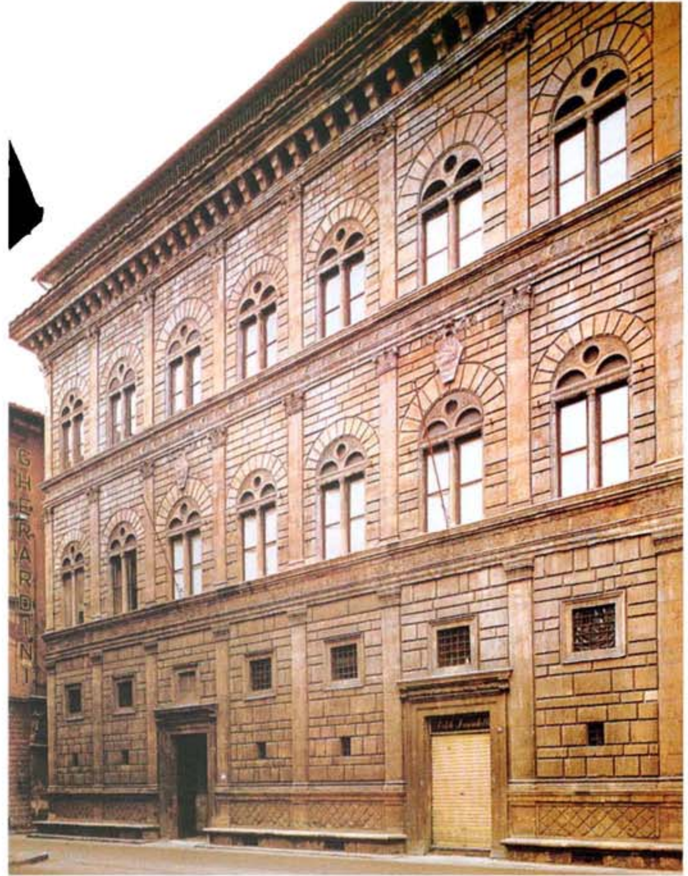
كان لكل ذلك تأثير في تاريخ الفن، لأن الأسلوب العالمي، وبفضل نموّ المدن، ربما كان آخر أسلوب عالمي عرفته أوروبا ـ حتى القرن العشرين في الأقل. وفي القرن الخامس عشر تفرّع الفن إلى «مدارس» مختلفة ـ كان لكل مدينة أو بلدة تقريبًا في إيطاليا والفلاندر وألمانيا «مدرسة تصوير». وكلمة «مدرسة» مضللة بعض الشيء. ففي تلك الأيام لم يكن للفن مدارس يتعلم فيها الطلاب الصغار. كان الولد الميّال إلى الرسم يرسله أبوه في سن مبكرة إلى معلم بارز في المدينة للتدرب، فيعيش هناك عادةً، ويؤدي خدمات لأسرة المعلم، ويكون عليه أن يثبت أنه نافع بكل طريقة ممكنة. ربما كانت أولى مهماته سحن الألوان، أو المساهمة في إعداد ألواح الخشب، أو القماشات التي ينوي المعلم استخدامها. وشيئًا فشيئًا قد يُطلب منه أن يؤدي عملًا صغيرًا من مثل دهن سارية علم. وفي يوم مزدحم بالعمل، قد يطلب المعلم من المتدرب أن يساعده على إكمال جزء غير مهم أو غير بارز من عمل كبير ـ أن يلوّن خلفيةً رسمها المعلّم، أو أن يكمل أزياء المتفرجين في منظر. وإن أظهر المتدرب موهبة، وعرف كيف يقلّد طريقة معلمه تقليدًا دقيقًا، أُعطي على التدرج أعمالًا أكثر أهمية ـ ربما رسم صورة كاملة من مخططات المعلم وتحت إشرافه. هكذا كانت «مدارس الرسم» في القرن الخامس عشر، وهي مدارس ممتازة بالفعل، وهناك كثير من الرسامين في أيامنا يتمنّون لو تلقّوا مثل هذا التعليم الشامل الدقيق. إن الطريقة التي كان معلمو المدينة ينقلون بها مهارتهم وتجربتهم



162
لیون باتيستا ألبرتي
كنيسة القديس أندريا،
مانتوا، نحو 1460
من كنائس عصر النهضة

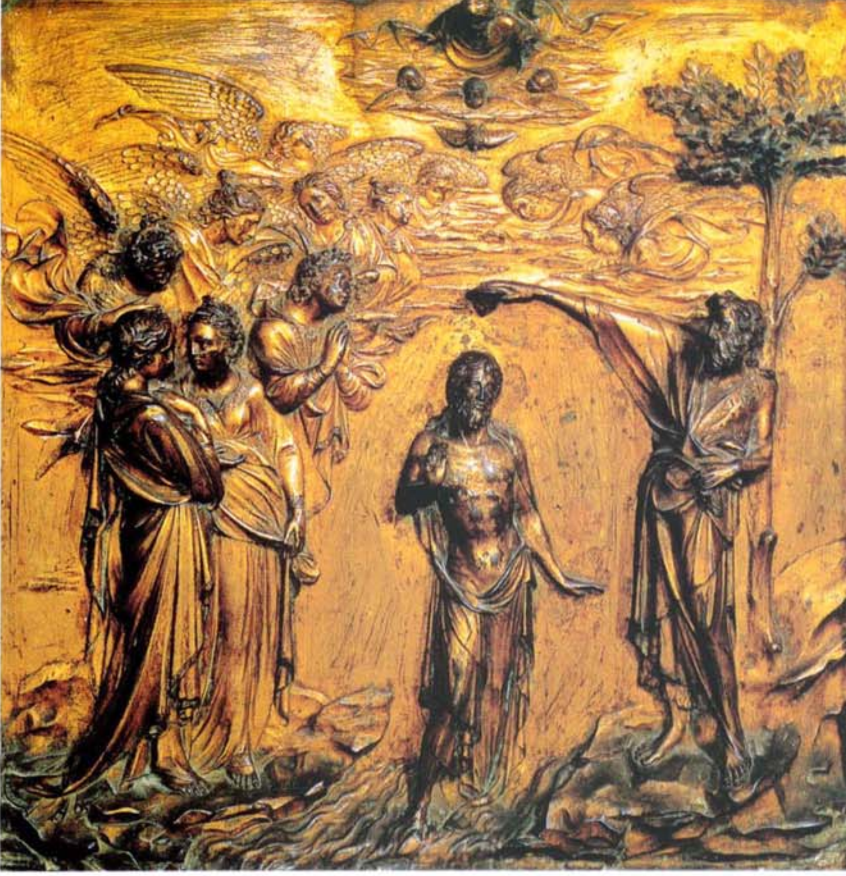
إلى الجيل الشاب تفسّر لنا أيضًا لماذا طوّرت كل «مدرسة» في هذه المدن طابعًا مميزًا خاصًّا بها، بحيث يستطيع أحدنا أن يعرف إن كان مصدر إحدى لوحات القرن الخامس عشر هو فلورنسا أو سيينا، وديجون أو بروج (Bruges)، وكولن (Cologne) أو فيينا.

وحتى يتسنّى لنا إلقاء نظرة عامة على هذا التنوع الهائل للرسامين، و«المدارس»، والتجارب، من الأفضل أن نرجع إلى فلورنسا، حيث ابتدأت الثورة العظيمة في الفن. ومن الممتع جدًّا أن نلاحظ كيف حاول الجيل الذي أعقب برونليسكي ودوناتللو ومازاتشو أن يستفيد من اكتشافاتهم، ويطبّقها على المهمات التي واجهته. ولم يكن ذلك بالأمر السهل على الدوام. فعلى الرغم من كل شيء، بقيت المهمات الرئيسة التي كان رعاة الفن يطلبون تنفيذها، في جوهر الأمر، هي ذاتها منذ الفترة السابقة. كانت الأساليب الثورية الجديدة تبدو أحيانًا متناقضة مع المهمات التقليدية. لنأخذ حالة فن العمارة: فكّر برونليسكي في إدخال عناصر البناء الكلاسيكي، أي الأعمدة، والجبين المثلث، والأفاريز التي نقلها عن الآثار الرومانية، واستخدمها في كنائسه. وهذا ما تاق الذين جاؤوا بعده إلى محاكاته. فالشكل 162 يظهر كنيسة خططها المهندس المعماري الفلورنسي ليون باتيستا ألبرتي (Leon Battista Alberti) (1404 ـ 1472) الذي تصوّر واجهتها كقوس نصر هائل على الطريقة الرومانية (شكل 74). ولكن كيف كان يمكن تطبيق هذه الخطة الجديدة على منازل عادية في شارع مدينة؟ كان من الصعب بناء منازل وقصور على شكل معابد. والمنازل الرومانية القديمة قد اندرست، وحتى لو بقيت، فإن الحاجات والعادات قد تغيرت كثيرًا بحيث إن الاستفادة الممكنة منها كانت قليلة. كانت المسألة إذًا هي إيجاد توافق بين المنزل التقليدي الذي له نوافذ وجدران، والعناصر الكلاسيكية التي علّم برونليسكي المهندسين المعماريين استخدامها. وألبرتي هو الذي عثر مرة أخرى على الحل الذي بقي مؤثرًا حتى أيامنا. فحين



163
ليون باتيستا ألبرتي
قصر روتشلاي، فلورنسا
نحو 1460

بنى قصرًا لأسرة روتشلاي (Rucellai) الفلورنسية الثرية (شكل 163)، صمم مبنًى عاديًّا من ثلاث طبقات قلما تشبه واجهته أي أثر روماني، ومع ذلك التزم خطة برونليسكي، واستخدم أساليب كلاسيكية في زخرفة الواجهة. وبدلاً من بناء أعمدة، أو أنصاف أعمدة، غطّى المنزل بشبكة من الأعمدة الخارجية، والسطوح المعمّدة التي توحي بالطراز الكلاسيكي من غير أن تغيّر هيكل البناء. ومن السهل أن نعرف من أين تعلّم ألبرتي هذا المبدأ. نحن نذكر مدرّج روما القديم (شكل 73) الذي طُبقت على طوابقه المتعددة «طُرُز» إغريقية عدة. وفي قصر روتشلاي أيضًا بُنِيَ الطابق السفلي على الطراز الدوري المعدّل، كما أن الأقواس توسطت الأعمدة الخارجية. ولكن مع أن ألبرتي أسبغ على قصر المدينة القديمة مظهرًا حديثًا بالعودة إلى الأشكال الرومانية، فإنه لم يقطع صلته بالتقاليد القوطية. ولا نحتاج إلا إلى مقارنة نوافذ القصر مع نوافذ نوتردام في باريس (شكل 125) لنكتشف تشابهًا غير متوقع. لقد «ترجم» ألبرتي تصميمًا قوطيًّا إلى أشكال كلاسيكية، إذ سوّى القوس «البربري» المدبب، واستخدم عناصر كلاسيكية في سياق تقليدي.



164

لورنزو غيبرتي

معمودية المسيح، 1427

برونز مذهب، 60×60 سم، نحت نافر

على جرن بيت المعمودية، كاتدرائية سينا

يتصف إنجاز ألبرتي هذا بالنموذجية. والرسامون والنحاتون في فلورنسا القرن الخامس عشر كثيرًا ما وجدوا أنفسهم أيضًا في وضع اضطُرَّهم إلى أن يكيّفوا البرنامج الجديد مع التراث القديم. والجمع بين الجديد والقديم، بين التقاليد القوطية والأشكال الحديثة، أمر يتميز به كبار الرسامين في منتصف القرن.

إن أعظم هؤلاء الرسامين الفلورنسيين الذين نجحوا في التوفيق بين المنجزات الجديدة والتراث القديم كان نحاتًا من جيل دوناتللو هو لورنزو غيبرتي (Lorenzo Ghiberti) (1378 ـ 1455). والشكل 164 يظهر إحدى منحوتاته النافرة على جرن المعمودية ذاته الذي عمل عليه دوناتللو «رقصة سالومي» (شكل 152). ويمكننا أن نقول: إن كل شيء في عمل دوناتللو جديد، أما عمل غيبرتي فيبدو أقل إدهاشًا أول وهلة. نلاحظ أن تنظيم المشهد لا يختلف كثيرًا عن التنظيم الذي قام به سبَّاك النحاس الشهير في لياج في القرن الثاني عشر (شكل 118). المسيح في المركز، وعلى جانبيه القديس يوحنا المعمدان والملائكة القائمون بالخدمة مع الرب، وتظهر الحمامة في السماء. وحتى في معالجة التفاصيل يذكّرنا عمل

غيبرتي بمعالجة أسلافه في العصور الوسطى ـ قد تذكّرنا عنايته الشديدة بالثياب المتثنّية بعمل من أعمال صائغ من القرن الرابع عشر هو «العذراء المقدسة» (شكل 139). ومع ذلك فإن المنحوتة النافرة لغيبرتي تضاهي قطعة دوناتللو المقابلة قوةً وإقناعًا على طريقتها الخاصة. فلقد تعلّم هو أيضًا أن يصوّر كل شخصية، ويُفهمنا الدور الذي يؤديه كل من: وسامة المسيح وتواضعه، وحمل الله، والإشارة الرصينة المفعمة بالقوة للقديس يوحنا، والنبي الذي أنحله العيش في البرية، وجمع ملائكة السماء الذين يتبادلون نظرات صامتة فرحًا واندهاشًا. وفي حين أن طريقة دوناتللو الدرامية الجديدة في تصوير المشهد المقدس تربك بعض الشيء التنظيمَ الواضح الذي كان مفخرة الأيام السابقة، فإن غيبرتي كان حريصًا على أن يبقى واضحًا ومنضبطًا. هو لا يعطينا فكرة المكان الواقعي التي كان يقصدها دوناتللو، ويفضّل أن لا يعطينا إلا إشارة إلى العمق، ثم يدع شخوصه الرئيسة تبرز واضحةً إزاء خلفية محايدة.

165
فرا أنجليكو
البشارة، نحو 1440،
جدارية، 187×157 سم،
Museo di San Marco, Florence

ومثلما بقي غيبرتي مخلصًا لبعض أفكار الفن القوطي من غير أن يرفض الاستفادة من مكتشفات قرنه الجديدة، فإن الرسام الكبير فرا أنجليكو (Fra Angelico) (الأخ أنجليكو) المولود في فيازولي (Fiesole) قرب فلورنسا (1387 ـ 1455) قد طبق طرائق مازاتشو الجديدة للتعبير عن الأفكار التقليدية للفن الديني في المقام الأول. كان فرا أنجليكو عضوًا في أخويّة الدومينيكان، والجداريات الجصية التي رسمها في دير سان ماركو في فلورنسا حوالى عام 1440 هي من بين أجمل أعماله. لقد رسم مشهدًا مقدسًا في حجرة كل راهب، وعند نهاية كل ممر، وحين يطوف المرء في سكينة المبنى القديم، يستشعر شيئًا من حالة الفنان النفسية عند تصوره هذه الأعمال. إن الشكل 165 يظهر صورة «البشارة» المرسومة في إحدى الحجرات. ونرى على الفور أن فن المنظور لا يشكل أي صعوبة له. فالرواق المعمّد المسقوف الذي تنحني فيه العذراء مرسوم على نحو مقنع مثل الرواق في لوحة مازاتشو الجدارية الشهيرة (شكل 149). ولكن من الواضح أن فرا أنجليكو لم يقصد «عمل فتحة في الجدار»، بل أراد أن يصوّر القصة المقدسة بكل جمالها وبساطتها، مثله مثل مارتيني في القرن الرابع عشر (شكل 141). وفي هذه اللوحة نكاد لا نرى أي حركة، أو أي إيحاء بالتجسيم، ومع ذلك أظن أنها أكثر تحريكًا للمشاعر بسبب تواضعها، وهو تواضع الفنان الكبير الذي تخلّى عمدًا عن إظهار أي حداثة على الرغم من فهمه العميق للمسائل التي أدخلها برونليسكي ومازاتشو إلى الفن.

نستطيع أن ندرس سحر هذه المسائل، ومصاعبها أيضًا، في عمل فلورنسي آخر هو الرسام باولو أوتشللو (Paolo Uccello) (1397 ـ 1475). إن مشهد المعركة





166
باولو أوتشللو
معركة سان رومانو،
نحو 1450
ربما من غرفة في قصر مديتشي، فلورنسا،
زيت على خشب،
320×181.6 سم،
National Gallery,
London

في National Gallery هو أحد أفضل أعماله المحفوظة (شكل 166). والراجح أن الصورة قد عُملت لتزين أسفل جدار داخلي في قصر آل مديتشي (Medici)، وهو قصر إحدى أقوى عائلات فلورنسا التجارية وأغناها، إنها تمثل حادثة في تاريخ فلورنسا كانت عند رسمها حادثة نمطية، وهي معركة سان رومانو (San Romano) في عام 1432، حيث هزمت قوات فلورنسا أعداءها في إحدى المعارك العديدة بين الأحزاب الإيطالية. قد يوحي مظهرها بأنها من رسوم العصور الوسطى، فهؤلاء الفرسان المدرّعون الحاملون رماحًا طويلة وثقيلة كأنهم ماضون إلى مبارزة قد يُحْضرون للذهن قصص الفروسية القديمة. كما أن طريقة رسم المشهد لا نرى في البداية أنها حديثة جدًّا. فالخيول والرجال يبدون كلهم إلى حد ما مثل دمى خشبية، وتبدو الصورة المرحة كلها بعيدة جدًّا من واقع الحرب. ولكن إذا تساءلنا لماذا تشبه هذه الخيول أحصنة هزازة بعض الشبه، ولماذا يُحضر المشهد كله للذهن شيئًا من عرض الدمى المتحركة، فسوف نكتشف شيئًا غريبًا. لقد بذل الفنان قصاراه ليجعل رسوم الأشخاص تبرز في الفراغ كأنها لم ترسم، بل نُحتت نحتًا، ولم يفعل ذلك إلا لأنه كان مفتونًا بإمكانات فنه الجديد. وقد قيل: إن أوتشللو تأثر باكتشاف المنظور إلى حد قضى معه الليالي والأيام يرسم الأشياء المجسمة، ويطرح على نفسه مسائل متجددة على الدوام. وكان زملاؤه الفنانون يروون أن تلك الدراسات كانت تستحوذ عليه، بحيث قلما كان يرفع نظره حين تدعوه

زوجته إلى النوم، وكان يصيح مندهشًا: «يا إلهي، ما أروع المنظور!» ونستطيع أن نرى شيئًا من هذا الافتتان في اللوحة. من الواضح أن أوتشللو قد عُني بتصوير مختلف الأسلحة المبعثرة على الأرض تصويرًا يبرزها للعين على نحو صحيح. ولعل مفخرته العظمى كانت صورة المحارب الملقى على الأرض، إذ إن تجسيمه كان بالغ الصعوبة بلا ريب (شكل 167). إن شكلاً كهذا لم يُرسم من قبل، ومع أنه يبدو صغيرًا جدًّا بالمقارنة مع الأشكال الأخرى، نستطيع أن نتصور الهزة التي أحدثها. وفي مجمل الصورة نجد آثارًا لاهتمام أوتشللو بالمنظور، واستحواذ سحره على عقله. حتى الرماح المكسرة الملقاة على الأرض جرى ترتيبها بحيث تشير إلى «نقطة تلاشيها» المشتركة. وهذا التنظيم الرياضي البارع هو المسؤول إلى حد ما عن المظهر المصطنع للمسرح الذي يبدو أن المعركة تجري عليه. وإذا عدنا من موكب الفرسان هذا إلى صورة فان أيك للفرسان (شكل 157)، وإلى منمنمة ليمبورغ (شكل 144) التي قارناها بها، قد يتضح لنا أكثر ما يدين به أوتشللو للتراث القوطي، وكيف حوّل هذا التراث. لقد غيّر فان أيك في الشمال أشكال «الأسلوب العالمي» من طريق إضافة مزيد من التفاصيل المستمرة من الملاحظة، محاولاً نقل سطوح الأشياء حتى أدق الظلال. أما أوتشللو فقد اختار مقاربة معاكسة. حاول باستخدام فن المنظور المحبب إليه أن يقيم مسرحًا مقنعًا تظهر عليه صور



167
تفصيل من شكل 166

الشخوص مجسمة وواقعية. ولا شك في أنها تبدو مجسمة، ولكن تأثيرها يكاد يذكّرنا بالصور المجسمة التي نراها من خلال عدستيْن. لم يكن أوتشللو قد تعلم كيف يستخدم مؤثرات الضوء والظل والفراغ بغية إسباغ النعومة على الرسم العام عند التصوير الكامل للمنظور. ولكن إذا وقفنا أمام اللوحة الفعلية في المتحف الوطني، شعرنا بأنها لا ينقصها شيء، والسبب هو أن أوتشللو كان فنانًا حقيقيًّا على الرغم من استحواذ الهندسة التطبيقية على تفكيره.

في حين استطاع رسّامون مثل فرا أنجليكو أن يستخدموا الجديد من غير تغيير روح القديم، وكان أوتشللو منجذبًا تمامًا إلى مشكلات الجديد، طاب لفنانين أقل إخلاصًا وأقل طموحًا تطبيق الأساليب الجديدة من غير أن يكترثوا كثيرًا بالمصاعب. والمرجح أن الناس قد أحبّوا هؤلاء الرسامين الذين أعطوهم أفضل ما في العالميْن. لذلك، فإن تزيين جدران مصلّى خاص في قصر آل مديتشي كُلِّف به بنوتزو غوتزولي (Benozzo Gozzoli) (نحو 1421 ـ 1497)، أحد تلاميذ فرا أنجليكو، ولكنه رجل مختلف النظرة على ما يظهر. غطّى هذا الفنان جدران المصلّى بصورة موكب المجوس الثلاثة، وأظهرهم مسافرين كالملوك في أرض ذات طبيعة بهيجة (شكل 168). ورواية الكتاب المقدس للحادثة أتاحت له أن يعرض زينات فاخرة وأزياء بديعة، وعالمًا متخيلاً من السحر والابتهاج. ولقد رأينا كيف تطور هذا الميل إلى تصوير مواكب النبلاء الغابرين في بورغوندي (شكل 144) التي أقام معها آل مديتشي علاقات تجارية وثيقة. ويبدو غوتزولي مصممًا على أن يُظهر أن المنجزات الجديدة يمكن استخدامها ابتغاء جعل هذه اللوحات البهيجة عن الحياة المعاصرة أكثر حيوية وإمتاعًا. وليس هناك ما يدعو إلى الاختلاف معه حول ذلك. فالحياة في تلك الفترة كانت بالفعل فاتنة ونابضة بالحيوية، بحيث يجب علينا أن نشكر أولئك الرسامين الصغار الذين حفظوا في أعمالهم هذه المباهج، ومن يذهب إلى فلورنسا ينبغي أن لا تفوته زيارة هذا المصلّى، أو الكنيسة الصغيرة التي يبدو أن شيئًا من فتنة الحياة البهيجة ونكهتها ما زال يلبث فيها.

168
بنوتزو غوتزولي
رحلة المجوس إلى بيت لحم، نحو 1459 ـ 1463
تفصيل من جدارية، كنيسة Palazzo Medici Riccardi, Florence

في أثناء ذلك استوعب رسامون آخرون في المدن الواقعة شمالي فلورنسا وجنوبها رسالة فن دوناتللو ومازاتشو الجديد، بل ربما كانوا أكثر توقًا إلى الاستفادة منه من رسامي فلورنسا أنفسهم. ومن هؤلاء الرسامين أندريا مانتينيا (Andrea Mantegna) (1431 ـ 1506) الذي عمل أولاً في مدينة بادوا الجامعية الشهيرة، ثم في بلاط أسياد مانتوا (Mantua)، وكلتا المدينتين في شمالي إيطاليا. وفي إحدى كنائس بادوا، على مقربة من الكنيسة التي رسم فيها جيوتو لوحاته الجدارية الشهيرة، رسم مانتينيا سلسلة من الجداريات التي تصوّر أسطورة





القديس جيمس. والكنيسة لحق بها دمار هائل في الحرب العالمية الثانية، وأصاب الدمار معظم هذه اللوحات الرائعة، وهذه خسارة مؤسفة لأنها من أعظم أعمال الفن في كل العصور. تظهر إحدى هذه الجداريات (شكل 169) القديس جيمس مع مرافقيه إلى ساحة الإعدام. ومثل جيوتو ودوناتللو، حاول مانتينيا أن يتخيل وقائع المشهد، غير أن معايير ما سمّاه الواقع اكتسبت مزيدًا من الدقة منذ أيام جيوتو. فما كان يهمّ جيوتو هو فحوى القصة ـ كيف يجب أن يتحرك الناس ويتصرفوا في وضع معين. وكان مانتينيا مهتمًا بالظروف الخارجية. كان يعرف أن القديس جيمس عاش في عهد الأباطرة الرومان، وكان حريصًا على إعادة إنشاء المشهد كما قد يكون حدث بالفعل. ومن أجل ذلك قام بدراسات خاصة للأنصاب التذكارية الكلاسيكية. إن بوابة المدينة التي نرى القديس يدخل منها هي قوس نصر روماني، والجند المرافقون يرتدون كلهم لباس الفيالق الرومانية، ويتقلدون أسلحتها، كما نراهم مصوَّرين على الأنصاب الكلاسيكية الأصيلة. وليست تفاصيل الزي والزينة في هذه اللوحة هي وحدها التي تذكّرنا بالنحت القديم، بل إن المشهد كله تشيع فيه روح الفن الروماني بما يتصف به من بساطة قاسية، وأبهة متقشفة. وبالفعل فإن الفروق بين لوحات بنوتزو غوتزولي الجدارية الفلورنسية، وأعمال مانتينيا التي رُسمت خلال الأعوام ذاتها تقريبًا واضحة جدًا. ففي مواكب غوتزولي المرحة نتبيّن العودة إلى الأسلوب القوطي العالمي، أما مانتينيا فيبدأ من حيث انتهى مازاتشو. إن الشخوص التي رسمها مؤثرة وشبيهة بالتماثيل مثل شخوص مازاتشو، وقد استخدم مثله فن المنظور الجديد بكل شغف، ولكنه لم يستخدمه من أجل التباهي بالتأثير الجديد الذي مكّنه هذا السحر من إحداثه، كما فعل أوتشللو، بل من أجل خلق مسرح تبدو شخوصه عليه واقفة ومتحركة مثل كائنات مجسّمة. وهو يوزعها كما يمكن أن يفعل مخرج مسرحي ماهر من أجل نقل دلالة اللحظة، وسياق الحادثة. يمكننا أن نرى ما يحدث: توقف موكب القديس جيمس لحظة لأن أحد الجلادين قد ندم، وارتمى عند قدمي القديس ليباركه. واستدار القديس على مهله ليبارك الرجل، في حين يقف الجند الرومان جانبًا يراقبون ما يجري، أحدهم متبلد الحس، والآخر يرفع يده مشيرًا إشارة معبرة عن تأثره، على ما يبدو. إن استدارة القوس تؤطر المشهد، وتفصله عن هياج جمهور المتفرجين الذين يدفعهم الحراس إلى الوراء.

169
أندريا مانتينيا
القديس جيمس
في الطريق إلى الإعدام،
نحو 1455
لوحة جصية، محطمة،
سابقًا كنيسة إريميتاني، بادوا

في الوقت الذي كان مانتينيا يطبق فيه أساليب الفن الجديدة في شمال إيطاليا، كان رسام عظيم آخر هو بييرو ديللا فرنشيسكا (Piero della Francesca) (1416؟ ـ 92) يفعل الشيء نفسه في مدينتي أريتسو (Arezzo) وأوربينو (Urbino) الواقعتين جنوبي فلورنسا. وشأن غوتزولي ومانتينيا، رسم هذا الفنان لوحاته

الجدارية بعد منتصف القرن الخامس عشر، أي بعد جيل مازاتشو. والشكل 170 يظهر أسطورة الحلم الشهيرة التي جعلت الإمبراطور قسطنطين يعتنق المسيحية. فقبل معركة حاسمة مع خصمه رأى كأن ملاكًا يريه الصليب ويقول: «بهذه العلامة لك النصر». وتمثل لوحة بييرو الجدارية مشهد الإمبراطور وهو في خيمته ليلاً قبل المعركة. نشاهد الخيمة المفتوحة، حيث ينام الإمبراطور على سرير المعسكر، ونشاهد حارسه الشخصي جالسًا إلى جانبه إضافة إلى حارسين آخرين من الجند. وفجأة يضيء هذا الليل الهادئ ضوءٌ ساطع حين يهبط ملاك من السماء حاملاً رمز الصليب بيده الممدودة. وكما يحدث مع مانتينيا، يحضر للذهن مشهد في مسرحية. هنا خشبة مسرح واضحة المعالم، ولا يوجد شيء يصرف اهتمامنا عن الحدث المهم. ومثل مانتينيا، بذل بييرو كل طاقته في رسم لباس الجند الرومان، وتجنب مثله التفاصيل البهيجة الغنية بالألوان التي كان غوتزولي يُكثر منها في مشاهده. وأتقن بييرو أيضًا فن المنظور تمامًا، والطريقة التي يظهر بها شخص الملاك مجسّمًا تتصف بالجرأة المربكة بعض الشيء، ولا سيما في نسخة صغيرة. ولكنه أضاف إلى هذه الوسائل الرياضية الموحية بالمكان وسيلة جديدة لها الأهمية ذاتها وهي معالجة الضوء. إن فناني العصور الوسطى لم يهتموا بالضوء إلا في ما ندر، لذلك ليس لشخوصهم المرسومة ظلال. وفي هذا المجال كان مازاتشو رائدًا، إذ إن شخوص لوحاته المستديرة والمجسّمة قد شُكّلت تشكيلاً قويًّا بالضوء والظل (شكل 149). ولكن أحدًا لم يرَ الإمكانات الجديدة الهائلة لهذه الوسيلة رؤية واضحة مثل بييرو ديللا فرنشيسكا. ففي هذه اللوحة، لا يساعد الضوء في صياغة أشكال الشخوص فحسب، بل يتساوى مع المنظور في خلق الإيهام بالعمق. فالجندي الذي في مقدمة اللوحة يقف مثل خيال معتم أمام مدخل الخيمة المضاء. وهذا ما يجعلنا نشعر بالمسافة الفاصلة بين الجنديين والدرج الذي يجلس عليه الحارس الشخصي الذي يبرز واضحًا في الضوء الساطع المنبعث من الملاك. وما يجعلنا نشعر باستدارة الخيمة، وتجوفها، هو استخدام الضوء وكذلك استخدام تقصير الخطوط والمنظور. ولكن بييرو يدع الضوء والظل يجترحان معجزة أعظم أيضًا. فهما يساعدانه على خلق جو المشهد المكتنف بالغموض في أعماق الليل حين رأى الإمبراطور رؤيا غيرت مجرى التاريخ. إن هذه البساطة وهذا الهدوء المؤثرين قد يجعلان بييرو أعظم ورثة مازاتشو.

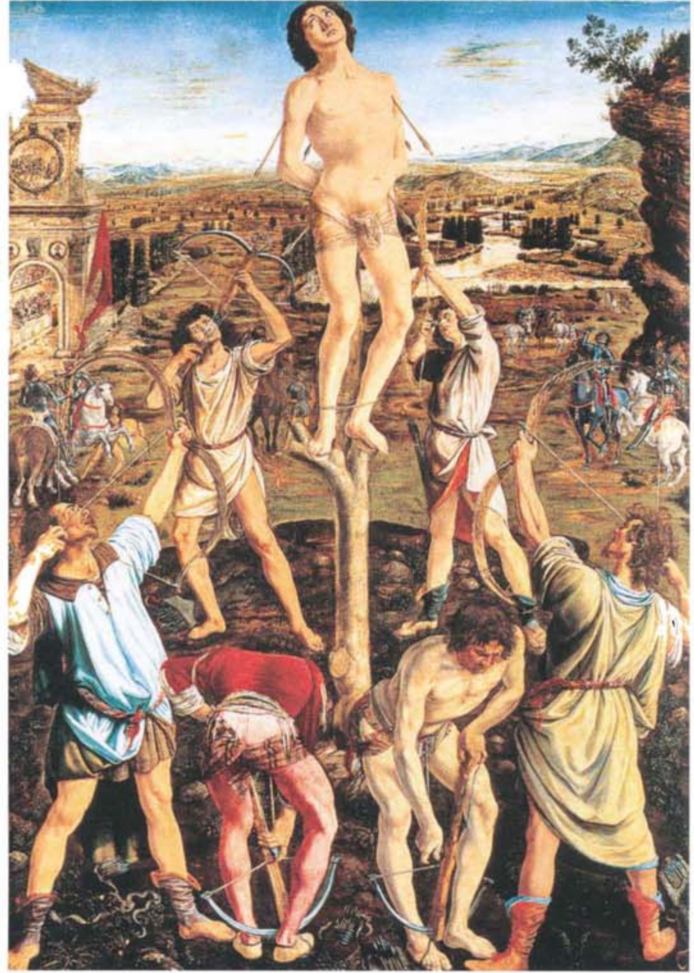
170
بييرو ديللا فرنشيسكا
حلم قسطنطين،
نحو 1460
تفصيل من جدارية،
كنيسة القديس فرانشيسكو،
أريتسو

في حين كان هؤلاء الفنانون وغيرهم يطبّقون ابتكارات جيل كبار رسامي فلورنسا، ازداد إدراك الفنانين في فلورنسا للمشكلات الجديدة التي خلقتها هذه الابتكارات. ربما فكروا في حميّا الانتصار أن اكتشاف المنظور، ودراسة الطبيعة



يمكن أن يحلا المشكلات الصعبة كلها. ولكن علينا أن لا ننسى أن الفن مختلف عن العلم كل الاختلاف. يمكن أن تتطور وسائل الفنان التقنية، أما الفن فمن الصعب القول: إنه يتقدّم على نحو ما يتقدّم العلم. فكل اكتشاف في اتجاه ما يخلق مصاعب جديدة في مكان آخر. نذكر أن الرسامين في العصور الوسطى لم يكونوا مدركين قواعد وضع المخططات الصحيحة، إلا أن هذا القصور بالذات مكّنهم من توزيع صور الأشخاص على اللوحة كما شاؤوا بغية خلق نموذج كامل. ومن أمثلة هذه المهارة روزنامة القرن الثاني عشر المزينة بالصور (شكل 120)، أو منحوتة القرن الثالث عشر النافرة: «موت العذراء» (شكل 129). وحتى رسامو القرن الرابع عشر من مثل سيمون مارتيني (شكل 141)، كانوا قادرين أيضًا على تنظيم صور شخوصهم، بحيث تشكل تصميمًا واضحًا على أرضية ذهبية اللون. وحالما جرى تبنّي المفهوم الجديد الذي يجعل الصورة مرآة للواقع، لم تعد مسألة تنظيم الشخوص سهلة الحل. فالشخوص في الواقع لا يجتمعون على نحو منسجم، ولا يبرزون بروزًا واضحًا إزاء خلفية محايدة. وبكلمات أخرى، كان هناك خطر، هو أن تفسد قوة الفنان الجديدة أنفس مواهبه، أي موهبة خلق كل متكامل ممتع ومرضٍ. والمشكلة كانت خطيرة على نحو خاص حين كان يُطلب من الفنان رسم لوحة مذبح، أو مهمات مماثلة. وهذه اللوحات كان ينبغي أن تشاهد من بعيد، وأن تتناسب مع هيكل الكنيسة المعماري كله، إضافة إلى ذلك، كان يجب أن تقدّم القصة المقدسة للمتعبدين تقديمًا واضحًا ومؤثرًا. والشكل 171 يرينا كيف حاول فنان فلورنسي في النصف الثاني من القرن الخامس عشر هو أنطونيو بولايلو (Antonio Pollaiuolo) (1432؟ ـ 1498) أن يحل هذه المشكلة، أي جعل اللوحة دقيقة التخطيط، ومنسجمة التركيب معًا. وهذه المحاولة هي الأولى من نوعها لحل هذه المسألة لا بالحصافة والفطرة وحدهما، بل بتطبيق قواعد محددة. وقد لا تكون هذه المحاولة ناجحة تمامًا، ولا صورة جذابة جدًّا، غير أنها توضح كيف بدأ الفنانون في فلورنسا القيام بها عمدًا. إن اللوحة تمثل استشهاد القديس سيباستيان الموْثق على خازوق في حين تجمّع حوله ستة جلادين. وهذه المجموعة تشكل مثلثًا حادًّا، فكل جلاد يقابله نظيره في الجانب الآخر.

الحق هو أن هذا الترتيب واضح ومتناسق إلى حد يكاد يكون معه بالغ الصرامة. ومن الواضح أن الرسام كان مدركًا هذا العيب، فحاول إدخال بعض التنويع. نشاهد أحد الجلادين من الأمام منحنيًا ليهيئ قوسه، ونشاهد الجلاد المنحني الآخر من الخلف، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرماة. وهذه الطريقة البسيطة قصد بها الرسام تخفيف التناسق الصارم في التكوين الفني، وإدخال إحساس بالحركة



171
أنطونيو بولايلو
استشهاد القديس سباستيان، نحو 1475
لوحة مذبح، زيت على خشب، 202.6×291.5 سم،
National Gallery, London

والحركة المعاكسة كما في قطعة موسيقية تمامًا. وفي لوحة بولايلو تُستخدم هذه الوسيلة استخدامًا مرتبكًا بعض الشيء، بحيث يبدو العمل كأنه ضرب من التمرين. ونستطيع أن نتخيل أنه استخدم الموديل نفسه الذي يُرى من جوانب عدة للشخوص المتقابلة، ونشعر بأن براعته في تصوير العضلات والحركات قد أنسته موضوع لوحته الأصلي. علاوة على ذلك، فإن بولايلو لم يكن ناجحًا كل النجاح في ما أقدم على فعله. لا شك في أنه طبّق فن المنظور الجديد على أفق خلاب من طبيعة توسكانا في الخلفية، غير أن موضوع اللوحة وخلفيتها لا يأتلفان في الحقيقة. فليس هناك من طريق يمتد من الربوة التي يجري عليها الاستشهاد في المقدمة إلى المشهد الخلفي. أما كان من الأفضل يا ترى لو وضع بولايلو تكوينه إزاء شيء من مثل خلفية محايدة أو ذهبية اللون؟ ولكن المرء يدرك في الحال أن هذه الوسيلة كانت محظورة عليه. فلو فعل ذلك لبدت مثل هذه الشخوص القوية المماثلة للحياة في غير مكانها. فما إن اختار الفن طريق التنافس مع الطبيعة حتى أصبحت العودة مستحيلة. إن لوحة بولايلو تظهر المشكلة التي كان على فناني القرن الخامس عشر مناقشتها في مراسمهم. ولم يبلغ الفن الإيطالي أعلى ذراه بعد جيل إلا بالعثور على حل لهذه المشكلة.

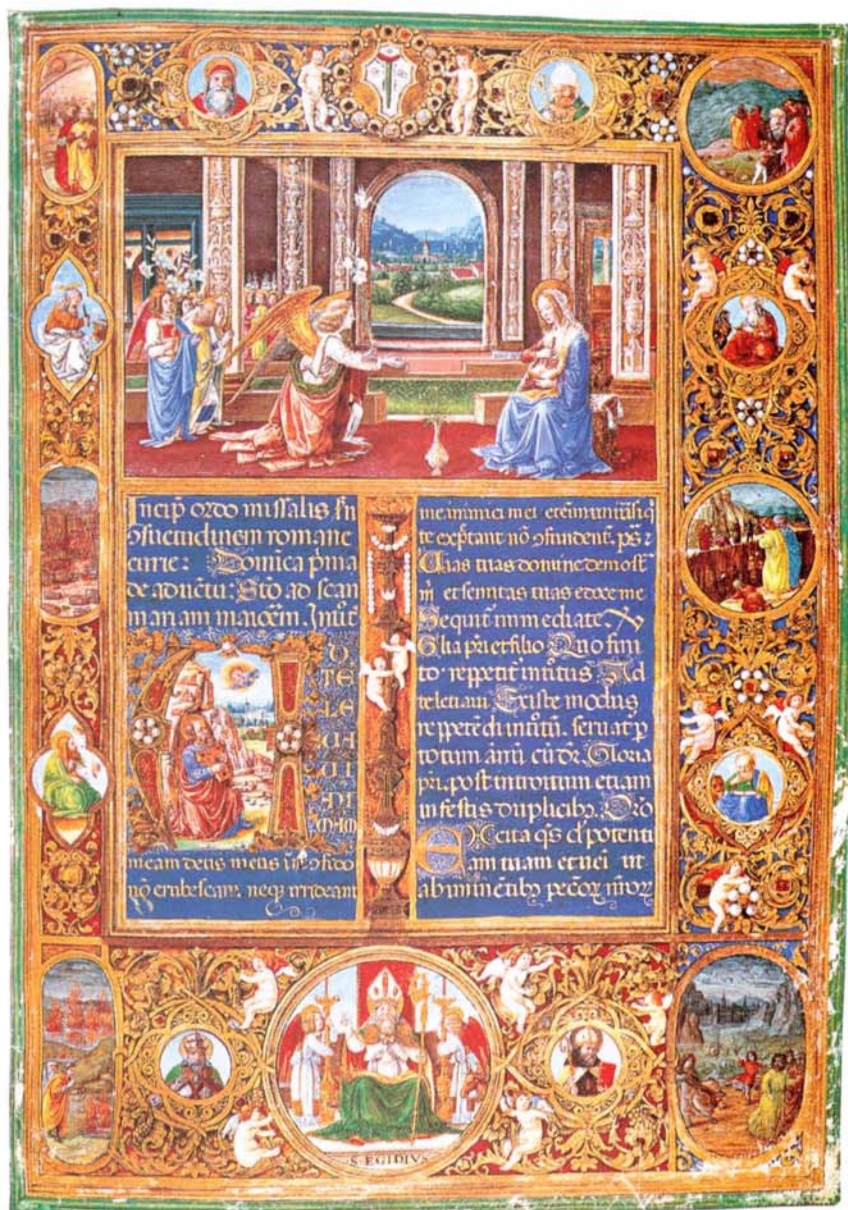
كان الرسام ساندرو بوتتشللي (Sandro Botticelli) (1446 ـ 1510) من فناني فلورنسا الذين بذلوا جهدهم من أجل حل هذه المشكلة في النصف الثاني من القرن الخامس عشر. إن إحدى أشهر لوحاته لا تمثل قصة مسيحية، بل أسطورة

كلاسيكية، هي ولادة فينوس (شكل 172). كان الشعراء الكلاسيكيون معروفين خلال العصور الوسطى كلها، ولكن الأساطير الكلاسيكية لم تنتشر بين المتعلمين إلا في عصر النهضة، حين حاول الإيطاليون بكل حماسة استرداد عظمة روما الغابرة. كانت أساطير الإغريق والرومان تمثل في نظر هؤلاء الرجال شيئًا يفوق حكايات الجن المرحة الظريفة، وكانوا مقتنعين بالحكمة المتفوقة للقدماء إلى حد اعتقدوا معه أن هذه الأساطير القديمة تتضمن حقيقة عميقة وغامضة. والراعي الذي طلب من بوتتشللي رسم هذه اللوحة لمنزله الريفي كان أحد أفراد أسرة مديتشي الغنية والقوية. والراجح هو أن أحد أصدقائه المثقفين، أو هو نفسه، قد أوضح للرسام ما كان معروفًا عن طريقة القدماء في تصوير فينوس وهي تخرج من البحر. وقصة ولادتها كانت في نظر هؤلاء العلماء ترمز إلى السر الذي أتت من خلاله رسالة الجمال الإلهي إلى العالم. ونستطيع أن نتخيل أن الفنان قد شرع في العمل وهو شاعر بالمهابة ليصور هذه الأسطورة كما يجدر بها أن تصوَّر. وسرعان ما فُهم حدث اللوحة. إن فينوس تخرج من البحر على محارة قذفتها آلهة الرياح الطائرة إلى الشاطئ وسط وابل من الأزهار، وحين توشك أن تطأ اليابسة، تلاقيها إحدى الحوريات برداء أرجواني. لقد نجح بوتتشللي حيث أخفق بولايلو، إذ إن لوحته تشكل في الحقيقة تصميمًا دقيق التناسق. ولكن ربما قال بولايلو: إن بوتتشللي قد فعل ذلك بالتخلّي عن بعض المنجزات التي حاول هو جاهدًا أن يحافظ عليها. إن شخوص بوتتشللي تبدو أقل صلابة، فهي لم ترسم رسمًا صحيحًا مثل شخوص بولايلو أو مازاتشو. فالحركات الرشيقة، والخطوط المتناغمة في عمله تسترجع التراث القوطي لكل من غيبرتي وفرا أنجليكو، وربما تسترجع أيضًا فن القرن الرابع عشر، أي أعمالاً من مثل «البشارة» للرسام سيمون مارتيني، (شكل 141)، أو عمل الصائغ الفرنسي (شكل 139) الذي لاحظنا فيه تمايل الجسد، وتدلّي الملابس المتقن. إن فينوس بوتتشللي جميلة إلى حد لا نلحظ معه طول عنقها غير الطبيعي، وانحدار كتفيها الشديد، وتمفصُل ذراعها اليسرى الغريب مع جسدها، ولكن حريّ بنا أن نقول: إن هذه الحريات التي تعامل بها مع الطبيعة بغية إنجاز تخطيط رشيق تزيد التصميم جمالاً واتساقًا، لأن ذلك يقوي تأثرنا بالكائن المتناهي الرقة والرهافة، الذي حملته الريح إلى شواطئنا هبة من السماء.

172
ساندرو بوتتشللي
ولادة فينوس، نحو 1485
تمبرا على قماش،
172.5×278.5 سم، Uffizi,
Florence

إن لورنزو دي بيار فرنشيسكو دي مديتشي، التاجر الثري الذي كلّف بوتتشللي رسمَ هذه اللوحة، كان أيضًا يستخدم فلورنسيًّا قُدّر له أن تُسمَّى قارة باسمه. فلقد أبحر أميريغو فسبوتشي (Amerigo Vespucci) إلى العالم الجديد في أثناء عمله في شركة هذا التاجر. لقد بلغنا العصر الذي اختاره المؤرخون المتأخرون نهاية «رسمية» للعصور الوسطى. ونذكر أن الفن الإيطالي جرت فيه تحولات عديدة





173

غيراردو دي جوفاني

البشارة، ومشاهد
من الكوميديا الإلهية
لدانتي،
نحو 1474 ـ 1476

صفحة من كتاب قدّاس،
Museo Nazionale del
Bargello, Florence

يمكن أن توصف بأنها بداية عصر جديد ـ اكتشافات جيوتو نحو 1300، واكتشافات برونليسكي نحو 1400. وربما كان التغير المتدرج الذي طرأ على الفن خلال هذين القرنين أهم من هذه الثورات في الطريقة. والإحساس بهذا التغيّر أسهل من وصفه. يمكن أن نكوّن فكرة عن التوظيف المختلف للفن ذاته، إذا أجرينا مقارنة بين كتاب مزيّن بالصور يرجع إلى العصور الوسطى نوقش في الفصول السابقة (الشكلان 131 و140)، ومثال فلورنسي من هذا الفن عُمل نحو 1475 (شكل 173). وما تكشفه المقارنة لا يعني أن الرسام الفلورنسي قد افتقر إلى التبجيل والتقوى، بل حالت القدرات التي اكتسبها فنه دون اعتباره مجرد وسيلة لنقل معنى القصة المقدسة، وأراد أن يستخدم هذه القدرات لتحويل الصفحة إلى عرض بهيج للثراء والترف. وهذه الوظيفة للفن، أي أن يزيد في جمال الحياة ونعمها، لم تُنسَ قط تمامًا. وفي المرحلة التي ندعوها النهضة الإيطالية أخذت هذه الوظيفة تحرز تقدّمًا متعاظمًا.



رسم جدارية، وطحن ألوان، نحو 1465

نقلاً عن مطبوعة فلورنسية تظهر مهن المولودين تحت كوكب عطارد

الفصل الرابع عشر

التراث والتجديد: 2

القرن الخامس عشر في الشمال

رأينا أن تغيراً حاسمًا في الفن حدث خلال القرن الخامس عشر، لأن اكتشافات جيل برونليسكي وتجديداته في فلورنسا رفعت الفن الإيطالي إلى مستوى جديد، وفصلته عن تطورات الفن في سائر أنحاء أوروبا. ربما لم تختلف كثيراً أهداف فناني القرن الخامس عشر الشماليين عن أهداف زملائهم الإيطاليين كما اختلفت وسائلهم وطرائقهم. والاختلاف بين الشمال وإيطاليا يتضح أكثر ما يتضح في فن العمارة. كان برونليسكي قد وضع حدًا للأسلوب القوطي في فلورنسا عندما أدخل طريقة عصر النهضة في استخدام التصاميم الكلاسيكية في المباني التي شيّدها. والفنانون خارج إيطاليا لم يقتدوا به إلا بعد قرن تقريبًا. لقد واصلوا كلهم تطوير الأسلوب القوطي للقرن السابق طيلة القرن الخامس عشر. ومع أن أشكال هذه المباني ظلت تحتوي على عناصر نمطية من فن العمارة القوطي، مثل الأقواس المدببة، والدعائم الطائرة، فإن ذوق العصر قد تغير تغيراً كبيراً. ونذكر أن مهندسي القرن الرابع عشر مالوا إلى استخدام الزركشات الرشيقة والزينات الفخمة. ونذكر «الأسلوب المزخرف» الذي صُممت به كاتدرائية إكسيتر (شكل137). وهذا الولع بالتشعيب المعقد، والتزيين الغريب قد ذهب إلى مدى أبعد في القرن الخامس عشر. إن قصر العدل في روان (Rouen) (شكل 174) هو من أمثلة هذه المرحلة القوطية الأخيرة في فرنسا، والتي يوصف أسلوبها أحيانًا بالأسلوب المبهرج (Flamboyant). ونرى كيف غطّى المصممون المبنى كله بزخارف متنوعة للغاية، من غير التفكير في أدائها أي وظيفة في البناء على ما يظهر. إن بعض هذه المباني يتسم بثراء وابتكار فائقين، إلا أن المرء يشعر بأن المصممين قد استنفدوا آخر إمكانات البناء القوطي، وأن ردة فعل لا بد أن تحدث عاجلاً أم آجلاً. وثمة أدلة، في واقع الأمر، على أن مهندسي الشمال كان يمكن أن يطوروا أسلوبًا جديدًا أكثر بساطة، من دون تأثير إيطاليا المباشر.

يمكننا أن نرى هذه الميول في إنكلترا خاصةً خلال المرحلة الأخيرة من الأسلوب القوطي المعروف بالأسلوب المتعامد الخطوط (Perpendicular). ولقد وضعت هذه التسمية تعبيراً عن السمات الخاصة بالمباني في إنكلترا أواخر



174
فناء قصر العدل
(وزارة المالية سابقًا)،
روان، 1482
الأسلوب القوطي المبهرج

175
كنيسة كنغز كوليج،
كامبردج، بدئ العمل فيها
في 1446
الأسلوب المتعامد الخطوط

القرن الرابع عشر، وفي القرن الخامس عشر، لأن الخطوط المستقيمة تتكرر في زخارفها أكثر من أقواس التشعيب «المزخرف». إن أشهر نماذج هذا الأسلوب هو كنيسة كنغز كوليج (كليّة الملك) في كامبردج (شكل 175)، والتي بُدئ بها عام 1446. إن داخل هذه الكنيسة أبسط بكثير من داخل الكنائس القوطية الأقدم، فليس هناك قسمان جانبيان (جانحان)، ولا أعمدة، ولا أقواس شديدة الانحدار. ومن يدخلها يشعر بأنها قاعة عالية السقف لا كنيسة من كنائس العصور الوسطى. ومع أن البناء العام يبدو رصينًا، وأكثر دنيوية من الكاتدرائيات العظيمة، فإن مخيلة الحرفيين القوطيين قد أُطلق لها العنان في التفاصيل، ولا سيما في شكل السقف المعقود (العقد المروحي) بكل زركشة منحنياته وخطوطه التي تعيد إلى الذهن معجزات المخطوطات السلتية (Celtic) والنورثمبرية (Northumbrian) (شكل 103).

إن الرسم والنحت خارج إيطاليا يتماشيان في تطورهما مع هذا التطور في فن العمارة، أي أن النهضة في إيطاليا أحرزت نصرًا على كل الجبهات، في حين بقي الشمال في القرن الخامس عشر مخلصًا للتراث القوطي. وعلى الرغم من تجديدات الأخوين فان أيك، استمرّت مزاولة الفن باعتبارها عادة متبعة أكثر





منها علمًا. فالرسامون الشماليون لم تعكر راحة بالهم قواعد المنظور الرياضية، وعلم التشريح، ودراسة الآثار الرومانية. ولهذا السبب يمكننا أن نقول: إنهم ما زالوا منتمين إلى العصور الوسطى، في حين أن زملاءهم على الجانب الآخر من جبال الألب أصبحوا ينتمون إلى «العصر الحديث». ولكن المسائل التي واجهت الفنانين على جانبي الألب كليهما كانت متماثلة تماثلاً لافتًا للنظر. لقد علمهم يان فان أيك كيف يجعلون الصورة مرآة للطبيعة من طريق إضافة تفصيل إلى تفصيل بكل عناية حتى يمتلئ الإطار بالملاحظات الدقيقة (الشكلان 157 و158). وكما استخدم فرا أنجليكو وبنوتزو غوتزولي في الجنوب (الشكلان 165 و168) تجديدات مازاتشو بما يتوافق مع روح القرن الرابع عشر، كذلك كان في الشمال فنانون طبقوا اكتشافات فان أيك على مواضيع تقليدية. والفنان الألماني ستيفان لوخنر (Stefan Lochner) (1410؟ ـ 1451)، على سبيل المثال، والذي عمل في كولن في منتصف القرن الخامس عشر، كان على نحو ما فرا أنجليكو شماليًّا. إن لوحته الساحرة التي نرى فيها العذراء في عريشة الورد (شكل 176)، وقد أحاط بها ملائكة صغار يعزفون الموسيقا، أو ينثرون الورد، أو يقدّمون الفاكهة للمسيح الطفل، تبيّن أن الرسام كان مدركًا طرائق فان أيك الجديدة، مثلما كان فرا أنجليكو مدركًا اكتشافات مازاتشو. ومع ذلك، اللوحة أقرب إلى روح لوحة ويلتون المزدوجة القوطية (شكل 143) منها إلى فان أيك. وقد يكون من الممتع أن ننظر مرة أخرى إلى المثالين ونقارن بينهما. ولسوف نرى في الحال أن الرسام الأحدث قد تعلّم شيئًا كان يستصعبه الرسام الأقدم. لقد استطاع لوخنر أن يوحي بالمكان الذي تُتوَّج فيه العذراء على أرض معشبة، وبالمقارنة مع شخوص لوخنر، تبدو شخوص لوحة ويلتون المزدوجة مسطحة قليلاً. ومع أن عذراء لوخنر تجلس متوجة أمام خلفية ذهبية اللون، إلا أن هناك مسرحًا واقعيًّا أمامها. ثم إنه أضاف أيضًا ملاكيْن ساحرين للإمساك بالستار الذي يبدو متدليًا من الإطار. واللوحات التي تشبه لوحات لوخنر وفرا أنجليكو هي أول ما أَسَر مخيلة النقاد الرومانسيين في القرن التاسع عشر مثل رسكن (Ruskin) ورسامي أخويّة ما قبل الرفاييلية. لقد رأوا فيها كلها سحر التقوى البسيطة، والقلب البريء، وكانوا محقين على نحو ما. ربما تكون هذه الأعمال ساحرة لأنها في نظرنا، نحن المتعودين رؤية المكان الواقعي في الصور، والرسم الصحيح إلى حد ما، أسهل فهمًا من أعمال رسامي العصور الوسطى المتقدمين مع أنها استبقت روح تلك الأعمال.

176
ستيفان لوخنر
العذراء في عريشة الورد،
نحو 1440،
زيت على خشب
40×51 سم،
Wallraf – Richartz Museum, Cologne

يتوافق رسامون آخرون في الشمال مع بنوتزو غوتزولي الذي تعكس جدارياته في قصر آل مديتشي في فلورنسا المهرجانات الشعبية البهيجة، والتي تتضح فيها الروح التقليدية للأسلوب العالمي. وهذا ينطبق خاصة على الرسامين الذين صمموا



177
جان لو تافرنييه
صفحة الإهداء،
«فتوحات شارلمان»،
نحو 1460
Bibliothèque Royale,
Brussels

178
جان فوكيه
إيتيان شوفالييه، خازن الملك الفرنسي شارل السابع،
مع القديس إسطفان،
نحو 1450
جزء من لوحة مذبح،
زيت على خشب،
88×96 سم،
Gemäldegalerie,
Staatliche Museen,
Berlin

المطرزات، وعلى الرسامين الذين زيّنوا صفحات مخطوطات نفيسة. إن الصفحة الموضحة في الشكل 177 رُسمت نحو منتصف القرن الخامس عشر مثل جداريات غوتزولي. يظهر في الخلفية مشهد تقليدي نرى فيه المؤلف يسلّم الكتاب المنجز إلى الراعي النبيل الذي طلبه. ولكن الرسام وجد هذا الموضوع وحده مضجرًا بعض الشيء، لذلك أضاف إليه إطار قاعة الدخول، وأرانا كل ما يجري حولها. وخلف بوابة المدينة هناك جماعة تتهيأ على ما يظهر للقنص ـ هناك في الأقل شخص ظريف يحمل صقرًا على كفه، في حين يقف آخرون حوله وقفة مواطنين أجلاء. ونرى في الداخل، وأمام بوابة المدينة، مناضد يعرض عليها تجار بضائعهم، ومتسوقين يتفحصون هذه البضائع. إنها صورة مدينة في العصور الوسطى مطابقة للحياة. وإن شيئًا مماثلاً لم يكن ممكنًا أن يُصنع قبل مئة سنة، أو في أي وقت سابق. وعلينا أن نرجع إلى الفن المصري القديم لنجد صورًا تصوّر حياة الناس اليومية تصويرًا صادقًا مثل هذه الصورة، على أن المصريين لم ينظروا إلى دنياهم مثل هذه النظرة الدقيقة والمليئة بالدعابة. فما تحقق في هذه الصور الساحرة للحياة اليومية هو روح الرسم الهزلي الذي رأينا أحد نماذجه في «سفر مزامير الملكة ماري» (شكل 140). والفن الشمالي الذي كان أقل اهتمامًا من الفن الإيطالي بأن يحقق الانسجام والجمال المثاليين، قد تعاظم تفضيله هذا النوع من التصوير.

من الخطأ، في أي حال، أن نتصور أن هاتين «المدرستين» تطورتا في أماكن معزولة. فنحن نعلم أن فنان المرحلة الفرنسي البارز جان فوكيه (Jean Fouquet) (1420؟ ـ 1480؟) قد زار في الحقيقة إيطاليا وهو شاب. ذهب إلى روما، حيث رسم البابا في عام 1447. والشكل 178 يظهر صورة متبرع قد يكون رسمها بعد عدة أعوام من عودته. وكما في لوحة ويلتون المزدوجة (شكل 143)، يحمي القديس المتبرعَ المبتهلَ إلى الله. وبما أن اسم المتبرع هو إيتيان (Estienne) (وهو اللفظ الفرنسي القديم للاسم إسطفان)، فإن القديس الواقف إلى جانبه هو راعيه القديس إسطفان الذي يلبس رداء الشمّاس بما أنه رأس شمامسة



الكنيسة. إنه يحمل كتابًا، وعلى الكتاب حجر كبير حاد، لأن القديس إسطفان قد رُجم، كما يروي الكتاب المقدس. وإذا أعدنا النظر إلى لوحة ويلتون المزدوجة، رأينا مرة أخرى الخطوات الواسعة التي خطاها الفن في تصوير الطبيعة خلال نصف قرن. فالقديسون والمتبرع في لوحة ويلتون المزدوجة تبدو صورهم كأنها قُصَّت من صحيفة، ووضعت على اللوحة، أما في لوحة جان فوكيه، فتبدو الشخوص كأنها صِيغت على مثال. وفي الصورة الأقدم لا أثر للضوء والظل، ويستخدم فوكيه

الضوء مثلما استخدمه بييرو ديللا فرنشيسكا تقريبًا (شكل 170). وتُظهِر الوقفةُ التي يقفها هذان الشخصان الهادئان مثل تمثالين في مكان واقعي أن فوكِيه كان عميق التأثر بما شاهده في إيطاليا. ومع ذلك فإن طريقته في الرسم مختلفة عن طريقة الإيطاليين. فاهتمامه بنسيج الأشياء وسطحها ـ الفرو، والحجر، والقماش، والرخام ـ يبين أن فنه يبقى مدينًا لتراث فان أيك الشمالي.

الفنان الشمالي الآخر الذي قصد روما (للحج في عام 1450) هو روجير فان در فايدن (Rogier Van der Weyden). ولا يُعلم إلا القليل عن هذا الرسام الكبير غير أنه نال شهرة عظيمة، وعاش في جنوب الأراضي المنخفضة، حيث عمل أيضًا يان فان أيك. والشكل 179 يظهر لوحة مذبح كبيرة تمثل الإنزال عن الصليب. ومع أننا نرى أن روجير استطاع، مثل فان أيك، أن ينقل بصدق كل تفصيل، وكل شعرة، وكل درزة، لا تمثل اللوحة مشهدًا واقعيًّا. لقد وضع صور الأشخاص على مسرح قليل العمق إزاء خلفية محايدة. وإذا تذكرنا مشكلات بولايلو (شكل 171)، قدّرنا الحكمة التي يتصف بها قرار روجير، إذ ترتب عليه هو أيضًا أن يرسم لوحة مذبح كبيرة لتشاهد من بعيد، وأن يعرض الموضوع المقدّس للمؤمنين في الكنيسة. كان ينبغي أن تكون اللوحة واضحة المعالم، ومرضية من حيث الشكل. ولوحة روجير تفي بهذه المتطلبات من غير أن تبدو قسرية ومرتبكة مثل لوحة بولايلو. إن جسد المسيح الذي يواجه الناظر يشكّل مركز التكوين. والنسوة الباكيات يؤطرنه من الجانبين. والقديس يوحنا المنحني إلى الأمام، مثل مريم المجدلية على الجانب الآخر، يحاول من دون جدوى أن يسند مريم المتهاوية التي تتوازى حركتها مع حركة جسد المسيح النازل. ويشكّل مظهر الشيوخ الهادئ تقابلاً مع الحركات المعبرة للممثلين المهمّين، إنهم يبدون حقًّا مثل ممثلين في تمثيلية دينية، أو في لوحة حية (tableau vivant)، جمعهم أو أوقفهم مخرج ملهم درس أعمال العصور الوسطى العظيمة، وأراد أن يحاكيها بما لديه من أدوات. وهكذا، أسدى روجير خدمة عظيمة للفن الشمالي حين ترجم أهم أفكار الفن القوطي إلى أسلوب جديد مماثل للحياة. لقد أنقذ كثيرًا من تراث التصميم الواضح الذي كان يمكن أن تـوْدي به مكتشفات فان أيك. ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا، حاول الفنانون الشماليون أن يوفقوا، كلٌّ على طريقته، بين المطالب الجديدة من الفن، وأغراضه الدينية القديمة.

179
روجير فان در فايدن
الإنزال عن الصليب،
نحو 1435
لوحة مذبح،
زيت على خشب،
220× 262 سم،
Prado, Madrid

نستطيع أن ندرس هذه المحاولات في عمل أحد أعظم الرسامين الفلمنكيين (Flemish) في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، وهو هوغو فان در غوس (Hugo van der Goes) (توفي 1482). إنه واحد من الرسامين القلائل الذين نعرف عنهم بعض التفاصيل الشخصية. فنحن نعلم أنه قضى أعوامه الأخيرة في عزلة





طوعية في دير، وأنه قد استبدّ به شعور بالذنب، ونوبات اكتئاب. وثمة بالفعل شيء متوتر ورصين في فنه يجعله مختلفًا عن مزاج يان فان أيك الهادئ. وأول ما يلفت نظرنا في لوحته «موت العذراء» (شكل 180) هو طريقة الفنان المثيرة للإعجاب في تصوير مختلف استجابات الحواريين الاثني عشر للحادثة التي يشاهدونها ـ وهي تتروح بين التأمل الهادئ، والتعاطف الشديد، حتى الانشداه غير اللائق. ويمكننا أن نعرف مقدار ما حققه غوس إذا عدنا إلى منحوتة نافرة توضح المشهد نفسه على مدخل كاتدرائية ستراسبورغ (شكل 129). وبالمقارنة مع النماذج العديدة التي رسمها الرسام، فإن الحواريين في المنحوتة يبدون متشابهين جدًّا. ولكم كان سهلاً على الفنان الأقدم أن يرتّب شخوصه في تصميم واضح! كان في حل من الصراع مع تقصير الخطوط، والإيهام بالمكان كما كان متوقعًا من فان در غوس. ولا يصعب علينا أن نشعر بالجهد الذي بذله الرسام لكي يستحضر مشهدًا واقعيًّا أمام أعيننا، ومع ذلك لا يترك أي قسم من سطح اللوحة خاليًا وعديم المعنى. فالحواريان اللذان في المقدمة، والطيف الذي فوق السرير، يظهرون بكل وضوح كم جاهد كي ينشر شخوصه، ويعرضهم أمامنا. ولكن هذا التوتر الملحوظ الذي يجعل الحركات تبدو ملتوية بعض الالتواء يزيد أيضًا شعورنا بالانفعال الشديد الذي يحيط بالعذراء الوادعة المحتضرة التي يتاح لها وحدها في الغرفة المزدحمة أن تشاهد طيف ابنها الذي يبسط ذراعيه لاستقبالها.

إن استمرار التراث القوطي بالشكل الجديد الذي أعطاه إياه روجير أثبت أنه ذو أهمية خاصة بالنسبة إلى النحاتين وحفاري الخشب. والشكل 182 يظهر مذبحًا منحوتًا عُمل لكنيسة كراكوفا (Cracow) البولونية في عام 1477، أي بعد مرور عامين على لوحة مذبح بولايلو (شكل 171). وهذا العمل أنجزه الفنان فايت ستوس (Veit Stoss) الذي عاش معظم حياته في نورمبرغ في ألمانيا، ومات هناك

180
هوغو فان در غوس
موت العذراء، نحو 1480
لوحة مذبح،
زيت على خشب،
146.7×121.1 سم،
Groeningemuseum,
Bruges



181
تفصيل من شكل 180





في سن متقدمة في عام 1533. ونستطيع أن نرى قيمة التصميم الواضح حتى في صورة صغيرة. وشأن حشد المصلّين البعيدين، لا تصعب علينا قراءة معنى المشاهد. فالمقام في الوسط يظهر مرة أخرى موت مريم العذراء وحولها الحَواريّون الاثنا عشر، على أنها هذه المرة لا تصوَّر مستلقية على السرير، بل جاثية للصلاة. ونرى فوق هذا المشهد روحها يستقبلها المسيح في سماء ساطعة النور، وفي الأعلى نشاهدها وهي تُتوّج من طرف الأب الإله وابنه. وجناحا المذبح كلاهما يمثلان لحظات مهمة في حياة العذراء تُسمَّى (مع تتويجها) مسرّات مريم السبع. تبدأ الدورة من المربع العلوي الأيسر بالبشارة، وتستمر هابطة إلى الميلاد ثم تعبّد المجوس. ونجد في الجناح الأيمن المسرّات الثلاث الباقية بعد كثير من الأسى: قيامة المسيح، وصعوده إلى السماء، وفيوض الروح القُدُس في عيد العنصرة. كان باستطاعة المؤمنين أن يتأملوا كل هذه القصص عند اجتماعهم في الكنيسة في عيد العذراء (عُدّلت الجوانب الأخرى من أجل أعياد أخرى). ولكن عند اقترابهم من المقام فحسب كانوا قادرين على تملّي صدق فن فايت ستوس وطاقته التعبيرية في رؤوس الحواريين وأيديهم المدهشة (شكل 183).

183
فايت ستوس
رأس حواري
تفصيل من الشكل 182

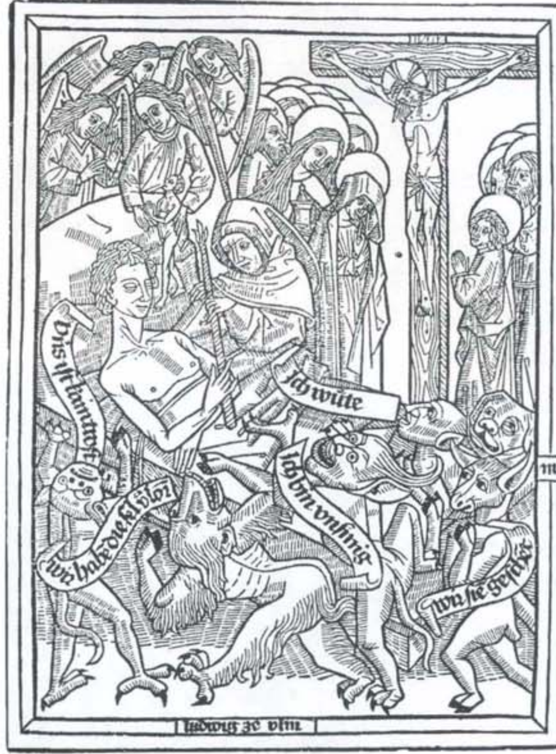
182
فايت ستوس
مذبح كنيسة السيدة،
كراكوفا، 1477 ـ 1489
رسم على خشب،
الارتفاع 13.1 م

في منتصف القرن الخامس عشر حدث اختراع تقني حاسم في ألمانيا كان عظيم التأثير في مستقبل تطور الفن، وغيره، هو اختراع الطباعة. لقد سبقت طباعةُ الصور طباعةَ الكتب بعقود عدة من الزمن. كانت تُطبع نشرات صغيرة مع صور قديسين ونصوص صلوات للتوزيع بين الحجاج، وللعبادة الخاصة. وطريقة طباعة هذه الصور كانت بالغة البساطة. وهي الطريقة ذاتها التي جرى تطويرها في ما بعد من أجل طباعة الحروف. كانت تؤخذ قطعة من الخشب، ويزال بالسكين كل ما ينبغي أن لا يظهر عند الطبع. وبكلمات أخرى، كان ينبغي تجويف كل ما يجب أن يبقى أبيض عند العمل، وترك الأقسام البارزة التي ينبغي أن تظهر سودًا. والنتيجة كانت تبدو مثل أي ختم مطاطي نستخدمه اليوم، ومبدأ طبعه على الورق كان هو ذاته عمليًا. كان السطح يُطلى بالمداد المصنوع من الزيت والسُخام ويضغط على الورقة، وكان يمكن طبع طبعات عدة جيدة بالختم الواحد قبل أن يبلى. وهذه الوسيلة البسيطة لطبع الصور تدعى Woodcut [رسم مطبوع من حفر على خشب

(الرَّوْسَم)]، وكانت رخيصة جدًّا، وما لبثت أن أصبحت شائعة. كان يمكن استخدام عدة رواسم معًا من أجل طباعة كتاب يتضمن مجموعة من الصور. وهذه الكتب المطبوعة على هذا النحو تدعى كتب الرواسم. وسرعان ما راجت سوق هذه الوسائل وهذه الكتب في المعارض الشعبية. وصُنع ورق اللعب على هذا النحو، وكان هناك صور ساخرة، ونشرات للاستخدام الديني. إن الشكل 184 يظهر صفحة من أحد هذه الكتب المبكرة، وقد استخدمته إحدى الكنائس موعظةً مصوّرة. وكان هدف هذه الموعظة تذكير المؤمنين بساعة الاحتضار وتعليمهم، كما يقول العنوان: «حسن الاحتضار». والصورة المطبوعة تظهر الرجل التقيّ على فراش الموت وإلى جانبه راهب يضع شمعة مضاءة في يده، وثمة ملاك يستقبل روحه التي خرجت من فمه على هيئة شخص صغير مبتهل. وفي الخلفية نرى المسيح وقديسيه الذين يتعيّن على المحتضر أن يحوّل فكره إليهم. ونرى في المقدمة حشدًا من الشياطين في أقبح هيئات وأغربها، والكلمات التي تخرج من أفواههم تخبرنا بما يقولون: «أنا ساخط»، «إن العار يلحق بنا»، «أنا مصعوق»، «هذا وضع لا يدعو إلى الراحة»، «لقد فقدنا روحه». ولا جدوى من تصرفاتهم الغريبة، فالرجل الذي يحسن فن الاحتضار لا خوف عليه من قوى الجحيم.

لما قام غوتنبرغ (Gutenberg) باختراعه العظيم، أي استخدام حروف متحركة يضمّها إطار بدلاً من رواسم كاملة، أصبحت كتب الرواسم قديمة. ولكن سرعان ما عُثر على طرائق تجمع بين نص مطبوع وروسم للتصوير. وفي النصف الأخير من القرن الخامس عشر كان هناك كثير من الكتب المزينة بالصور المطبوعة عن رواسم.

مع أن هذه الطريقة في طبع الصور كانت مفيدة، فإنها كانت تفتقر إلى الإتقان. ولا شك في أن هذا الافتقار إلى الاتقان كان مؤثرًا أحيانًا. فما تتصف به هذه الصور الشعبية في أواخر العصور الوسطى يذكرنا بأفضل ملصقاتنا، فهي بسيطة التخطيط، ومقتصدة في وسائلها. غير أن الفنانين الكبار في تلك الفترة كان لهم مطامح مغايرة إلى حد بعيد. أرادوا إظهار إتقانهم للتفصيل، وقدراتهم على الملاحظة، لذلك كانت رواسم الخشب غير مناسبة. وهذا ما دعا الرسامين إلى اختيار وسيلة أخرى ذات مفعول أدق وأرهف، فاستخدموا النحاس بدلاً من الخشب. ومبدأ نقش النحاس مختلف قليلاً عن مبدأ الروسم (Woodcut) الذي يُزال كل شيء فيه باستثناء الخطوط التي ترغب في إظهارها. أما في النقش على المعدن فإنك تأخذ أداة خاصة تسمى منقاشًا، وتضغط بها على صفيحة النحاس، والخط الذي تحفره هكذا على سطح المعدن يمكن أن يحمل أي لون أو مداد يُطلى به السطح. لذلك ما عليك إلا أن تدهن صفيحة النحاس المنقوشة بالمداد ثم تمسحها. وحين تضغط



184

الرجل الصالح على فراش الموت، نحو 1470

طبعة من محفورة خشبية، 22.5× 16.5 سم، رسم تزييني لكتاب «فن حسن الاحتضار»، طُبعت في أولم

الصفيحة على قطعة من الورق، فإن المداد الذي بقي في الخطوط المحفورة سوف ينطبع على الورق. إن النقش على النحاس هو في الحقيقة نقيض حفر الروسم، ففي الأول تحفر الخطوط على الصفيحة، وفي الثاني تترك الخطوط بارزة. ومهما قد يصعب عليك أن تحكم الإمساك بالمنقاش، وتتحكم في عمق خطوطك وشدتها، فمن الواضح أنك تستطيع عند إتقان الصنعة أن تحصل على تفاصيل أكثر، وتأثيرات أدق.

كان مارتن شونغاور (Martin Schongauer) (1453؟ ـ 1491) أعظم معلمي النقش في القرن الخامس عشر وأشهرهم. عاش هذا الرسام في مدينة كولمار (Colmar) في منطقة الراين الأعلى التي تدعى الآن منطقة الألزاس. والشكل 185 يظهر منقوشة شونغاور «الليلة المقدسة» التي يتجلّى فيها طابع كبار رسامي الأراضي المنخفضة. فهو مثلهم كان حريصًا على نقل كل تفاصيل المشهد العائلية الصغيرة، وعلى إشعارنا بنسيج الأشياء وسطوحها. وأن ينجح في ذلك من دون فرشاة وألوان، ومن دون مادة الزيت، كان أمرًا يقارب حد المعجزة. ويستطيع أحدنا أن ينظر إلى عمله من خلال عدسة مكبرة، وأن يدرس تصويره الآجرّ والحجارة المكسرة، والأزهار النامية في الشقوق، واللبلابة المتسلقة على القنطرة، وفرو الحيوانات، وشعر لحى الرعاة. ولكن ينبغي أن لا تعجبنا أناة الفنان ومهارته فحسب، بل أن نتمتع بحكاية عيد الميلاد من غير أن نعرف مشاقّ العمل بالمنقاش. هناك العذراء الجاثية في الكنيسة المتهدمة التي تحلّ محل إسطبل. إنها تسجد للطفل الذي وضعته بكل عناية على حاشية ردائها، والقديس يوسف ينظر إليها، والمصباح في يده، نظرة أبوية قلقة. ويشارك الثور والحمار العذراءَ صلاتها. والرعاة يوشكون أن يجتازوا العتبة، وأحدهم في الخلفية يتلقّى رسالة من الملاك. وفي أعلى



185
مارتن شونغاور
الليلة المقدسة،
نحو 1470 ـ 1473
منقوشة، 25.8×17 سم

الزاوية اليمنى نلمح جمهورًا من الجند السماوي يسبّحون قائلين: «المجد لله في الأعالي، وعلى الأرض السلام». وهذه الموضوعات كلها عميقة التجذر في تراث الفن المسيحي، غير أن شونغاور جمعها ووزعها على الصفحة المطبوعة بطريقته الخاصة. إن مسائل التكوين في الصفحة المطبوعة، وفي لوحة المذبح متشابهة من بعض النواحي. ففي كلتا الحالتين ينبغي أن لا يفسد الإيحاء بالمكان، والمحاكاة الصادقة للواقع، توازن التكوين. لا نستطيع أن نقدّر إنجاز شونغاور حق قدره إلا إذا أخذنا هذه المسألة بالاعتبار. نفهم الآن لماذا اختار موقعًا أثريًّا للخلفية ـ فقد أتاح له هذا أن يؤطر المشهد تأطيرًا صلبًا بالأحجار المتكسرة التي تشكل المدخل الذي ننظر من خلاله، ومكّنه من وضع حائط مظلم وراء الشخوص الرئيسة يظهر محاسنها، ومن عدم ترك أي جزء من المنقوشة فارغًا أو عديم الأهمية. وفي وسعنا

أن نرى كيف خطّط تكوينه بكل عناية إذا رسمنا خطين قطريين على الصفحة. إن الخطين سوف يلتقيان عند رأس العذراء الذي هو مركز المطبوعة.

ما لبث فن الطبع عن روسم خشبي أو صفيحة معدنية أن انتشر في أنحاء أوروبا كافة. وثمة أعمال نقش على طريقة مانتينيا وبوتتشللي في إيطاليا، وأعمال أخرى من الأراضي المنخفضة وفرنسا. وهذه الأعمال أصبحت وسيلة أخرى يتعرف من طريقها فنانو أوروبا، بعضهم إلى أفكار بعض. وفي ذلك الزمن لم يكن معيبًا أن يأخذ فنان فكرة أو تكوينًا عن فنان آخر، فاستفاد كثير من الرسامين المتواضعين من المنقوشات استفادتهم من كتب النماذج التي اقتبسوا منها. ومثلما عجل اختراع الطباعة في تبادل الأفكار التي حفزت حركة الإصلاح الديني، كذلك ضمنت طباعة الصور انتصار فن النهضة الإيطالية في باقي أنحاء أوروبا. لقد كانت من العوامل التي وضعت حدًا لفن العصور الوسطى في الشمال، وأحدثت أزمة في فن هذه البلدان لم يستطع التغلب عليها إلا الرسامون العظام.



بناؤون والملك،
نحو 1464
من مخطوطة قصة طروادة،
زخرفة جان كولومب،
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen,
Berlin

الفصل الخامس عشر

تحقيق التوافق

توسكانا وروما، أوائل القرن السادس عشر

تركنا الفن الإيطالي عند زمن بوتتشللي، أي في نهاية القرن الخامس عشر. وبداية القرن السادس عشر هي أشهر مراحل الفن الإيطالي، بل أعظم مرحلة في كل العصور. إنها عصر ليوناردو دافنشي، ومايكل أنجلو، ورفاييل، وتيشان، وكوريجيو، وجورجوني (Giorgione)، وعصر ديورر، وهولباين (Holbein) في الشمال، وغيرهم من الرسامين المشهورين. وقد يسأل أحدنا: لماذا ولد هؤلاء الرسامون العظام في زمن واحد؟ ولكن مثل هذه الأسئلة طرحها أسهل من الإجابة عنها. إن تفسير وجود عبقرية أمر غير ممكن، والتمتع بها خير من أي تفسير. لذلك فإن ما يجب علينا قوله لا يمكن أن يكون تفسيرًا كاملاً للمرحلة العظيمة التي ندعوها «أوج النهضة»، ولكننا يمكن أن نحاول النظر إلى الظروف التي جعلت من هذا التفتح المفاجئ للعبقرية أمرًا ممكنًا.

رأينا بدايةً هذه الظروف في مرحلة جيوتو المتقدمة. كانت شهرته عظيمة بحيث إن إقليم فلورنسا كان فخورًا به، وحريصًا على أن يصمم برج كاتدرائيته هذا الفنان الواسع الشهرة. وتفاخر المدن المتنافسة على ضمان خدمات أعظم الفنانين بغية تجميل مبانيها، وإبداع أعمال ذات قيمة دائمة، قد حثّ كبار الفنانين على أن يباري بعضهم بعضًا. وهذا الحافز لم يكن موجودًا إلى هذا الحد في بلدان الشمال الإقطاعية، حيث كانت المدن أقل استقلالاً، وأقل افتخارًا محليًا إلى حد بعيد. ثم جاءت مرحلة المكتشفات العظيمة حين عكف الإيطاليون على الرياضيات ابتغاء دراسة قوانين المنظور، وعلى التشريح من أجل دراسة بنية الجسد الإنساني. وهذه المكتشفات وسّعت أفق الفنان، فلم يعد أحد من أصحاب الحرف مستعدًا للقيام بأعمال تتعلق بالأحذية أو الخزائن أو اللوحات، كما كان يمكن أن تكون الحال. كان مبدعًا بصفاته المميزة مَن لم يستطع أن يحقق الشهرة والمجد من دون اكتشاف أسرار الطبيعة، وسبر أغوار قوانين الكون الخفية. وكان أمرًا عاديًا أن يشعر الفنانون البارزون الطامحون إلى ذلك باضطهاد بسبب وضعهم الاجتماعي. وهكذا كانت الحال في عهد الإغريق القدماء أيضًا، إذ كان المستكبرون على الآخرين يقبلون

الشعراء العاملين بأدمغتهم، ويرفضون الفنانين العاملين بأيديهم. وفي إيطاليا واجه الفنانون تحدّيًا آخر، حافزًا آخر دفعهم إلى تحقيق إنجازات أعظم أرغمت محيطهم على قبولهم لا كونهم رؤساء محترمين لمشاغل مزدهرة، بل كونهم رجالاً متفردين، ومواهب نادرة. كان الصراع عسيرًا، والنصر فيه لم يتحقق على الفور. كان الاستعلاء والانحياز قوتين فعالتين في المجتمع، وكان يطيب لكثيرين أن يدعوا إلى مآدبهم عالمًا يتكلم اللاتينية، ويعرف صياغة العبارات الصحيحة لكل مناسبة، إلا أنهم كانوا يترددون في منح رسام أو نحات امتيازًا مماثلاً. وما ساعد الفنانين هذه المرة أيضًا على تحطيم هذه الانحيازات هو شغف رعاة الفن بالشهرة. كان في إيطاليا كثير من البلاطات الصغيرة التي كانت في أمسّ الحاجة إلى السمعة والمجد. إن إقامة المباني والأضرحة الفخمة، واقتناء الجداريات الكبيرة، وإهداء لوحة مذبح إلى كنيسة، إن كل ذلك كان يعتبر سبيلاً أكيدًا إلى تخليد الاسم، وضمان نُصُب للوجود الأرضي للمرء. وبما أن مراكز عديدة كانت تتنافس على خدمات أشهر الرسامين، فقد استطاع الرسامون أن يُمْلوا شروطهم. كان الأمير في الماضي هو الذي يتفضّل على الفنان، وأما في هذه الفترة فقد أوشكت الأدوار أن تنقلب، فصار الفنان يسْدي معروفًا إلى الأمير الغني، أو العاهل، حين يقبل تكليفًا منه. وبالنتيجة، فإن الفنان أصبح قادرًا على اختيار المهمة التي يشاء، ولم يعد محتاجًا إلى تكييف أعماله مع نزوات مستخدميه وأهوائهم. أكان هذا العامل الجديد نعمة خالصة على الفن في خاتمة المطاف أم لا، أمر من الصعب القطع فيه. ولكنه في البداية كان له فعل تحرير أطلق قدرًا هائلاً من الطاقة الحبيسة. وأخيرًا تحرر الفنان.

إن هذا التغيّر لم يظهر في أي مجال كما ظهر في فن العمارة. فمنذ زمن برونليسكي كان على المهندس المعماري أن يكون مُلمًّا بالعلوم الكلاسيكية. كان عليه أن يعرف قواعد «الطُرُز» القديمة، التناسب والنسب والقياسات الصحيحة للسقوف المعمّدة والأعمدة الدُورية والأيونية والكورنثية. كان يتعيّن عليه أن يقيس الآثار القديمة، وأن يتوفّر على مخطوطات الكتّاب الكلاسيكيين من مثل فتروفيوس (Vitruvius) الذي رمّز تقاليد المهندسين المعماريين اليونان والرومان، فاحتوت أعماله على كثير من الصفحات العويصة المبهمة التي تحدّت براعة الباحثين في عصر النهضة. والصراع بين متطلبات الرعاة وغايات الفنانين لم يكن في أي ميدان أوضح منه في ميدان فن العمارة. فما تاق إليه هؤلاء الفنانون المثقفون كان في الحقيقة بناء معابد وأقواس نصر، وما طُلب منهم عمله كان بناء القصور والكنائس. ولقد رأينا كيف توصل إلى تسوية في هذا الصراع البالغ الأهمية معلّمون من مثل ألبرتي (شكل 163) الذي زاوج بين «الطُرُز» القديمة



186
كارادوسّو
ميدالية تأسيس بازيليك القديس بطرس تظهر تصميم برامانتي للقبة الضخمة، 1506
برونز، القطر 5.6 سم، British Museum, London

وقصر المدينة الحديث. ولكن الطموح الحقيقي للمهندس المعماري في عصر النهضة كان تصميم بناء لا تؤخذ بالاعتبار وظيفته بقدر ما يؤخذ جمال تناسباته، واتساع داخله، وفخامة مظهره العام. لقد تاقوا إلى انتظام واتساق كاملين حال دونهما التركيز على المتطلبات العملية للبناء العادي. وكانت لحظة لا تنسى حين كان أحدهم يجد راعيًا قويًّا راغبًا في التضحية بالتقليد والمنفعة من أجل الشهرة التي ستكسبه إياها إقامة مبنى فخم يكسف حتى عجائب الدنيا. هكذا يمكن أن نفهم قرار البابا يوليوس الثاني في عام 1506 تهديم بازيليك القديس بطرس المكرّمة التي كانت تنتصب حيث دفن القديس، بحسب قول الرواة، وبناءها من جديد على نحو يتحدى التقاليد الشائخة في بناء الكنائس، ويتحدّى أعراف الصلاة العامة. والرجل الذي أوكل البابا إليه المهمة كان دوناتو برامانتي (Donato Bramante) (1444 ـ 1514)، النصير المتحمس للأسلوب الجديد. إن أحد مباني برامانتي القليلة التي بقيت سليمة يُظهر إلى أي حد استوعب أفكار العمارة الكلاسيكية ومعاييرها من غير التحول إلى مقلد مفتقر إلى الإبداع (شكل 187). وهذا المبنى كنيسة صغيرة، أو معبد صغير، كما سماه، يحيط به رواق على الأسلوب ذاته. وهو يأخذ شكل جناح صغير، أي بناء مستدير على درجات تتوّجه قبة ويحيط به صف أعمدة من الطراز الدوري. ويضيف حاجز الشرفة في أعلى الإفريز خفة ورشاقة إلى كامل المبنى، ويحتفظ المبنى



187
دوناتو برامانتي
المعبد الصغير،
كنيسة القديس بطرس
في مونتوريو، روما، 1502
من كنائس أوج عصر النهضة

الصغير للكنيسة الفعلية وصف الأعمدة الزخرفي بانسجام تام، كما في أي معبد قديم.

لقد أوكل البابا إذًا إلى هذا المعلم مهمة تصميم كنيسة القديس بطرس الجديدة، وكان مفهومًا أنها ستغدو أعجوبة العالم المسيحي. عزم برامانتي على إهمال التراث الغربي المستمر منذ ألف سنة، والذي كان يقضي أن تكون الكنيسة قاعة مستطيلة ينظر فيها المصلّون إلى الشرق نحو المذبح، حيث يُتلى القدّاس.

إن رغبة برامانتي الشديدة في التناسق والتوافق الجديرين وحدهما بالمكان قد دفعته إلى تصميم كنيسة مربعة مع مصلّيات متسقة الترتيب حول قاعة فسيحة على شكل صليب. وكان ينبغي أن تعلو القاعة قبة ضخمة على أقواس هائلة نعرفها من ميدالية التأسيس (شكل 186). وقيل: إن برامانتي كان يأمل أن يجمع بين تأثير مدرّج روما الكبير (شكل 73) الذي ما زالت آثاره الشاهقة تدهش زوّار روما، وتأثير البانثيون (شكل 75). إن الإعجاب بالفن القديم، والطموح إلى خلق شيء لم يُسمع به قد تحكّما برهة قصيرة باعتبارات النفع، والتقاليد التي اكتسبت قداسة مع الزمن. غير أن مخطط برامانتي لكنيسة القديس بطرس لم يُقدّر له أن يُنفّذ. فالمبنى الضخم استهلك مالاً كثيرًا، بحيث انتهت مساعي البابا إلى جمع مبالغ كافية من المال إلى التعجيل في الأزمة التي أدّت إلى الإصلاح الديني. لقد جاهر لوثر (Luther) باحتجاجه الأول عندما أخذت صكوك الغفران تباع مقابل المساهمات في بناء الكنيسة الجديدة. وازدادت معارضة مخطط برامانتي حتى داخل الكنيسة الكاثوليكية، وجرى التخلّي عن فكرة الكنيسة الشاملة التناسق سنين مديدة. وليس في كنيسة القديس بطرس التي نعرفها اليوم إلا القليل من المخطط الأصلي إذا استثنينا أبعادها الهائلة.

إن روح المغامرة التي جعلت مشروع برامانتي ممكنًا تتميز بها مرحلة أوج النهضة (حوالى 1500) التي ظهر فيها أعظم فناني العالم. لا شيء بدا مستحيلاً في نظر هؤلاء الرجال، ولعل هذا هو السبب الذي جعلهم ينجزون ما كان في الظاهر مستحيلاً. كانت فلورنسا هي التي أنجبت مرة أخرى خيرة عقول تلك المرحلة. فمنذ أيام جيوتو حوالى عام 1300، وأيام مازاتشو في مطلع القرن الرابع عشر، تعهد فنانو فلورنسا تراثهم باعتزاز خاص، واعترف بامتيازهم أهل الذوق جميعًا. ولسوف نرى أن الفنانين العظام كلهم تقريبًا قد نشأوا في كنف هذا التراث الراسخ، ولذا ينبغي أن لا ننسى الرسامين الأكثر تواضعًا الذين تلقنوا في مشاغلهم أصول الحرفة.

إن ليوناردو دافنشي (1452 ـ 1519)، أقدم هؤلاء المشاهير، قد ولد في قرية توسكانية، وتدرّب في أهم مشغل في فلورنسا، هو مشغل الرسام والنحات أندريا دل فيروكيو (Andrea del Verrocchio) (1435 ـ 1488). كان فيروكيو ذائع الصيت بحيث إن مدينة البندقية قد كلفته عمل نصب تذكاري للجنرال بارتولوميو كوليوني (Bartolommeo Colleoni) الذي كانت مدينة له بإنشاء عدد من المؤسسات الخيرية، وليس بأي مأثرة من مآثر البسالة العسكرية. إن تمثال الفارس الذي عمله فيروكيو (الشكلان 188 و189) يظهر أنه خير وريث لتراث دوناتللو. لقد درس تشريح الحصان دراسة دقيقة، ونرى كم كان واضحًا في ملاحظة عضلات



188

أندريا دل فيروكيو

بارتولوميو كوليوني، 1479
برونز، الارتفاع
(الحصان والفارس) 395
سم، ميدان القديسين
جوفاني وباولو،
البندقية



189
تفصيل من شكل 188

وجه كوليوني ورقبته. ولكن أكثر ما يثير إعجابنا هو وقفة الفارس الذي يبدو كأنه يتقدم قواته جريئًا متحديًا. إن الأزمنة اللاحقة قد جعلتنا نألف هؤلاء الفرسان البرونزيين الذين أصبحت مدننا آهلة بهم، والذين يمثلون أباطرة، وملوكًا، وأمراء، وجنرالات جديرين بالاحترام إلى حد ما، لذلك ربما يقتضي منا بعض الوقت إدراك عظمة عمل فيروكيو وبساطته - في التخطيط العام الواضح الذي نراه من كل النواحي، والطاقة المركزة التي يبدو أنها تبعث الحياة في الفارس والحصان.

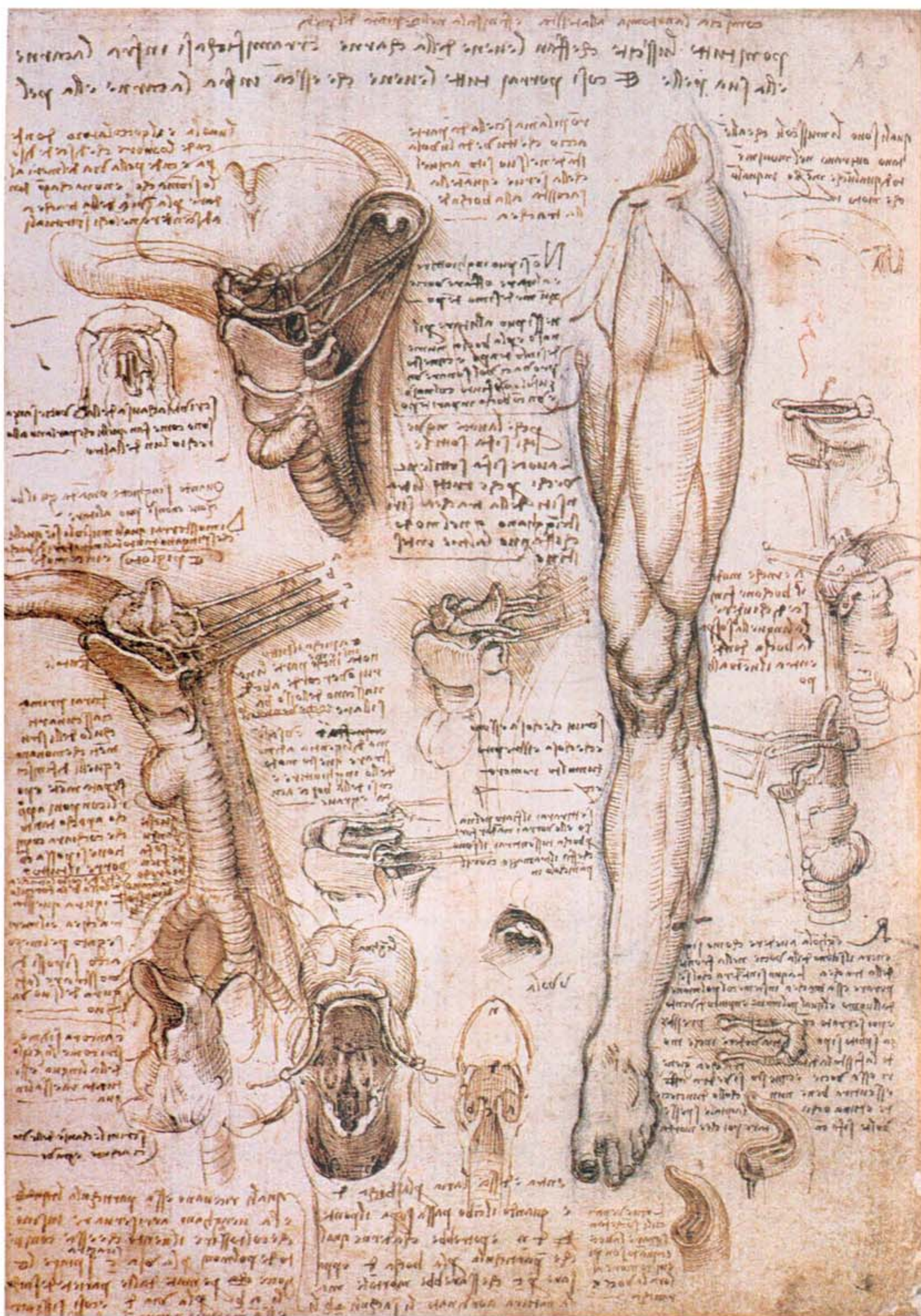
وفي مشغل قادر على إنتاج مثل هذا العمل الرائع، لا شك في أن ليوناردو الشاب قد تعلّم أشياء كثيرة. لا شك في أنه اطلع على أسرار سباكة المعادن، وتعلم التحضير للصور والتماثيل بدراسات دقيقة للموديلات العارية وغير العارية، وتعلّم دراسة النباتات والحيوانات الغريبة بغية إدخالها في لوحاته، وتلقّى مبادئ بصريات المنظور، واستعمال الألوان. إن هذا التدريب كان كافيًا ليجعل من أي شاب موهوب آخر فنانًا محترمًا، وفي واقع الأمر تخرج من مشغل فيروكيو الناجح عدد كبير من الرسامين والنحاتين الجيدين. ولكن ليوناردو كان أكثر من شاب موهوب، كان عبقرية ستبقى قدراتها العقلية الجبارة موضوع عجب الناس العاديين وإعجابهم. ونحن نعرف شيئًا عن مجال تفكيره الخلاق لأن طلابه والمعجبين به حفظوا لنا مخططاته وكراريسه، وهي آلاف الصفحات المغطاة بالكتابات والرسوم، مع مقتطفات من كتب كان قرأها، ومسودات كتب كان ينوي كتابتها. وكلما قرأ المرء هذه الأوراق، شقّ عليه أن يفهم كيف استطاع كائن بشري واحد أن يتفوق في كل هذه الميادين المختلفة للبحث، وأن يكون له إسهامات مهمة فيها كلها تقريبًا. ولعل أحد أسباب ذلك هو أن ليوناردو كان فنانًا فلورنسيًا، وليس طالبًا متدربًا. لقد اعتقد أن شُغْل الفنان هو اكتشاف العالم المرئي كما فعل أسلافه تمامًا، ولكن على نحو أشمل وأدق وأكثر تركيزًا. لم يكن مهتمًا بالتبحر في معرفة كتب الباحثين، والراجح أنه كان مثل شكسبير لا يعرف إلا «القليل من اللاتينية والأقل من الإغريقية». وحين كان أهل العلم في الجامعات يتخذون الكتّاب القدماء مراجع لهم، كان ليوناردو الرسام لا يقبل ما يقرأ من غير أن يعاينه عيانًا. وكلما اعترضته مسألة، أجرى تجربة بغية حلها من دون اعتماد على أي مرجع. كل ما في الطبيعة أثار شغفه بالمعرفة، وتحدّى

براعته. شرَّح أكثر من ثلاثين جثة (شكل 190) لاكتشاف أسرار الجسد الإنساني، وكان من أوائل من سبروا خفايا نمو الجنين في الرحم، وبحث في قوانين الأمواج والتيارات، وقضى أعوامًا يراقب ويحلل طيران الحشرات والطيور حتى يصمم آلة طائرة كان على يقين أنها ستغدو ذات يوم واقعًا. إن أشكال الصخور والسحب وتأثير الجو في لون الأشياء البعيدة، وقوانين نمو الأشجار والنباتات، وتوافق الأصوات، إن كل هذه الأشياء كانت موضوعات بحثه المتواصل الذي تأسس عليه فنه.

اعتبره معاصروه كائنًا يتصف بالغموض والغرابة. ورغب الأمراء والجنرالات في استخدام هذا الساحر المدهش في الهندسة العسكرية من أجل إقامة تحصينات وقنوات، واختراع أسلحة ووسائط جديدة. وفي أوقات السلم، كان يسلّيهم بما كان يخترعه من ألعاب ميكانيكية، وبما كان يصممه من مؤثرات للمسرح والمواكب. لقد أُعجب به الناس كونه فنانًا عظيمًا، وأقبلوا عليه موسيقيًا بارعًا، ولكن قليلاً منهم كان عنده فكرة عن أهمية أفكاره، أو سعة معرفته. وسبب ذلك هو أن ليوناردو لم ينشر قط كتاباته، ولم يعلم بأنها موجودة إلا القلة. كان ليوناردو أعسر، وتعوّد الكتابة من اليمين إلى اليسار بحيث إن كتاباته لا يمكن أن تقرأ إلا في مرآة. ومن الممكن أنه كان حريصًا على عدم البوح باكتشافاته مخافة أن تحسب أراؤه مخالفة للدين، لذلك نجد في كتاباته أربع كلمات: «إن الشمس لا تتحرك»، وهذا يظهر أنه استبق نظريات كوبرنيكوس التي جرّت على غاليلو متاعب. ومن الممكن أيضًا أنه لم يدفعه إلى البحوث والتجارب إلا تعطشه الذي لا يرتوي إلى المعرفة، وأنه بعد أن يحل مسألة، كان يفقد الاهتمام لأن أسرارًا عديدة أخرى كان ينبغي أن تُسبر.

190
ليوناردو دافنشي
دراسات تشريحية (الحنجرة والساق) 1510
قلم، حبر بني وطلاء رقيق فوق طبشور أسود على ورق، 26×19.6 سم، Royal Library, Windsor Castle

والراجح أن ليوناردو لم يكن يطمح إلى أن يُحسب عالمًا. كان كل هذا الاستكشاف للطبيعة بالنسبة إليه وسيلة لمعرفة العالم المرئي في المقام الأول معرفة قد يحتاج إليها فنه. ولقد اعتقد أن الأسس العلمية تمكنه من تحويل فن الرسم الأثير عنده من حرفة متواضعة إلى ممارسة نبيلة وجديرة بالاحترام. وهذا الانشغال بالمكانة الاجتماعية للفنان قد يصعب علينا فهمه، ولكننا قد رأينا ما لها من أهمية عند أهل ذلك الزمن. وربما نفهم خلفية هذا الصراع إذا تذكرنا مسرحية شكسبير **حلم منتصف ليلة صيف**، والأدوار التي خصصها لكل من سناغ (Snug) النجّار، وبوتوم (Bottom) النسّاج، وسناوت (Snout) السمكري. وقد صنّف أرسطو استعلاء العصور الكلاسيكية بالتمييز بين بعض الفنون المنسجمة مع «التعليم العقلي» (مثل قواعد اللغة، أو المنطق، أو البلاغة، أو الهندسة)، والحرف التي تتضمن عملاً بالأيدي، والتي كانت «يدوية»، ولذلك فهي «وضيعة»، وبالتالي أدنى من منزلة السيد. كان مطمح رجال من مثل ليوناردو أن يبيّنوا



أن الرسم «فن عقلي»، وأن العمل اليدوي الذي يتضمنه ليس أكثر أهمية من عمل الكتابة في إبداع الشعر. وهذه النظرة ربما أثرت في بعض الحالات في علاقة ليوناردو بالرعاة. ربما كان ينفر من اعتباره صاحب حانوت يستطيع أي واحد أن يكلّفه تصوير لوحة له. ونحن نعرف، أن ليوناردو كثيرًا ما كان يخفق في أداء مهماته. فقد كان عادة يشرع في لوحة ثم يتركها غير منتهية رغم مطالبات الراعي الملحة. إضافة إلى ذلك، كان يصرّ على أنه هو نفسه من يقرر انتهاء العمل، ويرفض تسليمه حتى يرضى عنه. لذلك لا عجب في أن تكون أعماله المكتملة قليلة، وأن يتأسف معاصروه على الطريقة التي بدّد بها هذا العبقري البارز وقته في تنقله القلق من فلورنسا إلى ميلانو، ومن ميلانو إلى فلورنسا، ثم إلى خدمة المغامر السيئ السمعة سيزار بورجيا (Cesare Borgia)، فإلى روما، وأخيرًا إلى بلاط الملك فرانسوا الأول في فرنسا، حيث توفي في عام 1519 مشيّعًا بالإعجاب أكثر منه بالفهم.

ومن سوء الحظ الغريب أن عددًا من أعمال ليوناردو التي أكملها في أعوام النضج قد وصلت إلينا في حالة رديئة جدًّا. لذلك حين ننظر إلى جداريته الشهيرة «العشاء الأخير» (الشكلان 191 و192)، يجب أن نحاول تخيُّل كيف بدت للرهبان الذين رُسمت لهم. اللوحة تغطي جدار قاعة مستطيلة كان يستخدمها قاعة طعام رهبان دير سانتا ماريا دل غراتسي في ميلانو، وعلى المرء أن يتصور كيف كان الأمر عندما أُزيح الستار عن اللوحة، وظهرت مائدة المسيح وحوارييه جنبًا إلى جنب مع موائد الرهبان الطويلة. إن تلك الحادثة المقدسة لم تظهر قط في أي وقت قريبةً ومشاكلة للحياة هكذا. وبدا الأمر وكأن قاعة أخرى قد أضيفت إلى قاعتهم، واتخذ العشاء الأخير فيها صورة ملموسةً. كم كان الضوء الساقط على المائدة واضحًا، وكيف أسبغ الاستدارة والتجسيم على الشخوص. ربما صُعق الرهبان في البداية من مشاكلة التفاصيل المصوَّرة للطبيعة، من الصحون على السماط، ومن طيّات اللباس. وفي ذلك الوقت، كما الآن، كانت أعمال الفن يحكم عليها الناس العاديون في الغالب على قدر مشاكلتها للحياة. ولكن ذلك لا يمكن إلا أن يكون استجابة أولى. فبعد فروغ الرهبان من استحسان هذا الإيهام غير العادي بالواقع، كانوا يلتفتون إلى طريقة ليوناردو في تصوير القصة الواردة في الكتاب المقدس. لا شيء في هذا العمل كان يشبه أي تصوير قديم للموضوع ذاته. ففي هذه النسخ القديمة يظهر الحَواريّون جالسين باطمئنان صفًا واحدًا إلى المائدة ـ يهوذا فقط معزول عن البقية ـ والمسيح يوزّع القربان المقدس في هدوء. كانت اللوحة الجديدة مختلفة جدًّا عن أي من تلك اللوحات، إذ إنها انطوت على دراما، وانفعال. لقد عاد ليوناردو، مثل جيوتو قبله، إلى نص الكتاب المقدس، وبذل جهده لكي



191
قاعة الطعام في دير سانتا ماريا دل غراتسي، ميلانو، مع لوحة دافنشي «العشاء الأخير» على الجدار الداخلي

يتصور مظهر المسيح حين قال: «الحق أقول لكم إنِ واحدًا منكم يسلّمني»، فحزنوا جدًّا وأخذ كل واحد منهم يقول: «هل أنا هو يا رب؟» (متى 26: 21 ـ 22). ويضيف إنجيل يوحنا: «وكان متكئًا في حضن يسوع واحد من تلاميذه كان يسوع يحبه، فأومأ إليه سمعان بطرس أن يسأل من عسى أن يكون الذي قال عنه». (يوحنا 13: 23 ـ 24). إن هذا السؤال، وهذه الإيماءة هما اللذان بعثا الحركة في المشهد. كان المسيح قد قال كلماته الباعثة على الأسى، فارتدّ الذين على جانبيه إلى الوراء خوفًا عند سماع الرؤيا. ويبدو أن بعضهم يؤكد حبه وبراءته، ويبدو بعضهم الآخر أنه يناقش من عسى أن يكون المقصود، ويبدو الباقون وهم ينظرون إليه مستوضحين ما قال. ويندفع بطرس، أكثرهم اندفاعًا، إلى يوحنا الجالس إلى يمين يسوع. ويدفع يهوذا إلى الأمام من غير أن ينتبه لذلك، وهو يهمس شيئًا في أذن يوحنا. ومع أن يهوذا غير معزول عن البقية، فهو يبدو معزولاً.

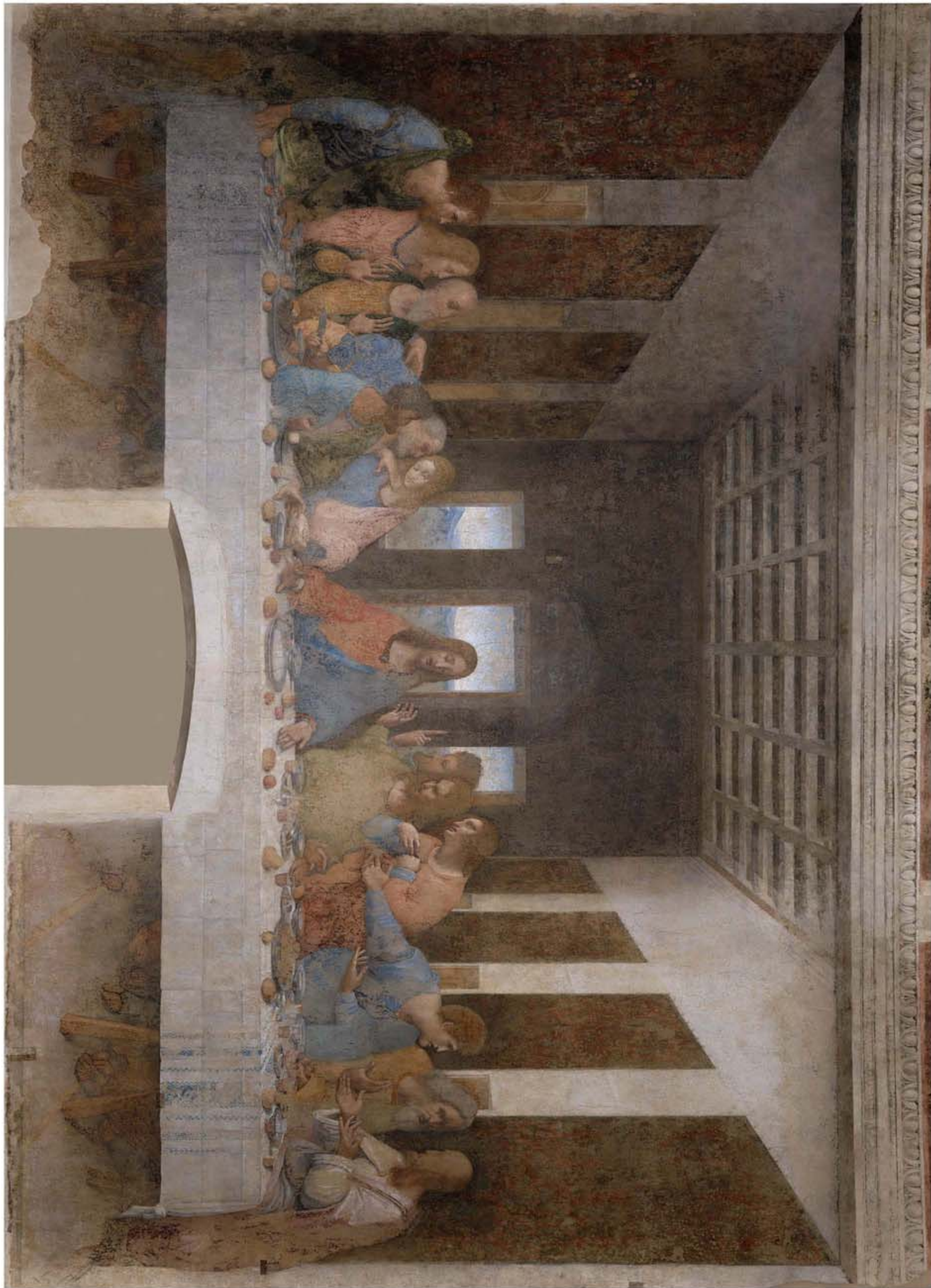
هو الوحيد الذي لا يومئ بيده متسائلاً. إنه ينحني إلى الأمام، وينظر إلى الأعلى مرتابًا أو حانقًا في مقابلة درامية مع شخص المسيح الذي يجلس هادئًا مستسلمًا وسط هذا الاضطراب الشديد. ويتساءل المرء: كم أدام المشاهدون الأوائل النظر حتى أدركوا الفن البارع الذي نُظّمت به هذه الحركة الدرامية؟ إن اللوحة تخلو من أي فوضى على الرغم من الانفعال الذي أحدثته كلمات المسيح. ويبدو الحَواريّون الاثنا عشر منقسمين إلى ثلاث فئات، أو أربع فئات مترابطة بالإشارات والحركات. وفي هذا التنوع كثير من النظام، وفي هذا النظام كثير من التنوع، بحيث إن أحدًا لا يمكنه أن يفرغ من التفاعل المتناغم بين الحركة والحركة المقابلة. ربما لا نستطيع أن نقدر إنجاز ليوناردو في هذا التكوين تقديرًا كاملاً إلا إذا تذكرنا المسألة التي ناقشناها في وصف لوحة «القديس سيباستيان» للرسام بولايلو (شكل 171). نحن نذكر كيف جاهد فنانو ذلك الجيل كي يجمعوا بين متطلبات الواقعية، ومتطلبات التصميم. ونذكر كم بدا حل بولايلو جامدًا ومتكلفًا، في حين كان حل ليوناردو واضح السهولة، مع أنه كان أصغر قليلاً من بولايلو. وإذا نسينا لحظةً ما يمثل المشهد، استطعنا أيضًا أن نستمتع بالتصميم الجميل الذي يشكله الشخوص. فالتكوين يبدو أن فيه ما في اللوحات القوطية من توازن وانسجام عفويين حاول فنانون مثل روجير فان در فايدن وبوتتشللي استرداده إلى الفن كل واحد على طريقته. ولكن ليوناردو لم يجد ضرورة للتضحية بصحة الرسم ودقة الملاحظة من أجل متطلبات المخطط العام المرْضي. وإذا نسي أحدنا جمال التكوين، شعر فجأة بأنه يواجه قطعة من الواقع مقنعة ومدهشة مثل أي قطعة رأيناها في أعمال مازاتشو أو دوناتللو. وحتى هذا الإنجاز يكاد لا يشير إلى عظمة العمل. علينا أن نتجاوز المسائل التقنية من مثل التكوين، ووضع المخططات، وننظر إلى تبصر ليوناردو العميق في سلوك الرجال واستجاباتهم، وقوة الخيال التي مكنته من وضع المشهد أمام أنظارنا. يخبرنا شاهد عيان أنه كثيرًا ما شاهد ليوناردو منهمكًا في رسم «العشاء الأخير». كان عادة يرتقي السقالة، ويقف هناك معقود الذراعين، ناظرًا نظرة نقدية إلى ما عمل قبل أن يتابع الرسم. وحصيلة هذا التفكير هي ما أورثنا إياه ليوناردو. إن لوحة «العشاء الأخير»، حتى في حالتها المتضررة، تبقى إحدى المعجزات العظيمة التي اجترحتها عبقرية الإنسان. وثمة عمل آخر من أعمال ليوناردو، ربما يكون أعظم شهرة من «العشاء الأخير». إنه لوحة «موناليزا» التي هي صورة سيدة فلورنسية اسمها ليزا (شكل 193). وإن شهرة عظيمة مثل شهرة هذه اللوحة ليست نعمة خالصة بالنسبة إلى عمل فني. لقد تعودنا رؤيتها على بطاقات البريد، وحتى على الإعلانات، بحيث يصعب علينا أن نراها رؤية

192

ليوناردو دافنشي

العشاء الأخير،
1495 - 1498

تمبرا على جص،
460×880 سم،
قاعة الطعام في دير سانتا ماريا دل غراتسي، ميلانو



جديدة باعتبارها لوحة رسمها رجل حقيقي لامرأة حقيقية ذات طبيعة بشرية. ولكن يجدر بنا أن ننسى ما نعلم، أو نظن أننا نعلمه عن اللوحة، وننظر إليها وكأننا أول من يقع نظره عليها. وما يدهشنا في البداية هو كم تبدو ليزا مفعمة بالحياة. تبدو في الحقيقة أنها تنظر إلينا، وأنها مستقلة التفكير، وتبدو لنا أنها تتغيّر أمام أعيننا مثل كائن حي، وكلما عدنا إليها بدت مختلفة قليلاً. وحتى عند النظر إلى صور هذه اللوحة نستشعر هذا التأثير الغريب، وأما أمام الأصل في متحف اللوفر، فإن هذا التأثير يكاد يكون مبهمًا. وفي بعض الأحيان تبدو أنها تسخر منا، ثم لا نلبث أن نكتشف شيئًا شبيهًا بالحزن في ابتسامتها. وهذا كله يبدو مكتنفًا بالغموض إلى حد بعيد. وهو كذلك بالفعل، وها هو ذا تأثير العمل الفني العظيم في أكثر الأحوال. ومن المؤكد أن ليوناردو قد عرف كيف ينجز هذا التأثير، وبأي وسيلة. فذلك المراقب العظيم للطبيعة قد عرف كيف يستخدم عينيه أكثر من أي واحد عاش قبله. لقد أدرك المسألة التي طرحها تملك الواقع على الفنانين إدراكًا واضحًا، وهي مسألة لا تقل تعقيدًا عن مسألة الجمع بين الرسم الصحيح والتكوين المنسجم. ثمة شيء مشترك بين الأعمال العظيمة للرسامين الإيطاليين الذين احتذوا حذو مازاتشو في القرن الخامس عشر، وهو أن شخوصهم تبدو متخشبة بعض الشيء. والأمر الغريب هو أن ذلك لا يرجع إلى افتقار إلى الأناة، ولا إلى افتقار إلى المعرفة. فلا أحد كان أكثر أناة في محاكاة الطبيعة من فان أيك (شكل 158)، ولا أحد كان أكثر معرفة من مانتينيا بالرسم الصحيح والمنظور (شكل169). ومع ذلك، فإن شخوصهم تبدو أشبه بالتماثيل منها بالكائنات الحية، على ما في تصويرهم للطبيعة من روعة وفخامة. ولعل سبب ذلك هو أننا كلما تحرّينا رسم شيء خطًا خطًا، وتفصيلاً تفصيلاً، قلّت قدرتنا على تخيّله متحركًا ومتنفسًا في الواقع، فيبدو الأمر وكأن الفنان قد سحره فجأة، وأرغمه على الوقوف بلا حراك إلى الأبد مثل الأشخاص في لوحة «الجمال النائم». وكان الفنانون قد حاولوا التغلب على هذه الصعوبة بأشكال متعددة. حاول بوتتشللي، مثلاً، (شكل 172) أن يُبرز في لوحاته شَعْر شخوصه المتموج، وملابسهم الخافقة حتى يخفف من صرامة مظهرهم العام. ولكن الحل الصحيح للمشكلة لم يعثر عليه إلا ليوناردو. يجب أن يُترك للمشاهد شيء للتخمين. فإذا تلافينا الصرامة في رسم المظهر العام، وتركناه غامضًا قليلاً وكأنه يحتجب في ظل، تجنبنا هذا الانطباع عن التيبس والجفاف، ها هوذا ابتكار ليوناردو الشهير الذي سمّاه الإيطاليون «التبخير» (sfumato) ـ الحدود الغائمة، والألوان الناعمة التي تسمح باندماج الأشكال، وتترك شيئًا للخيال على الدوام.

193

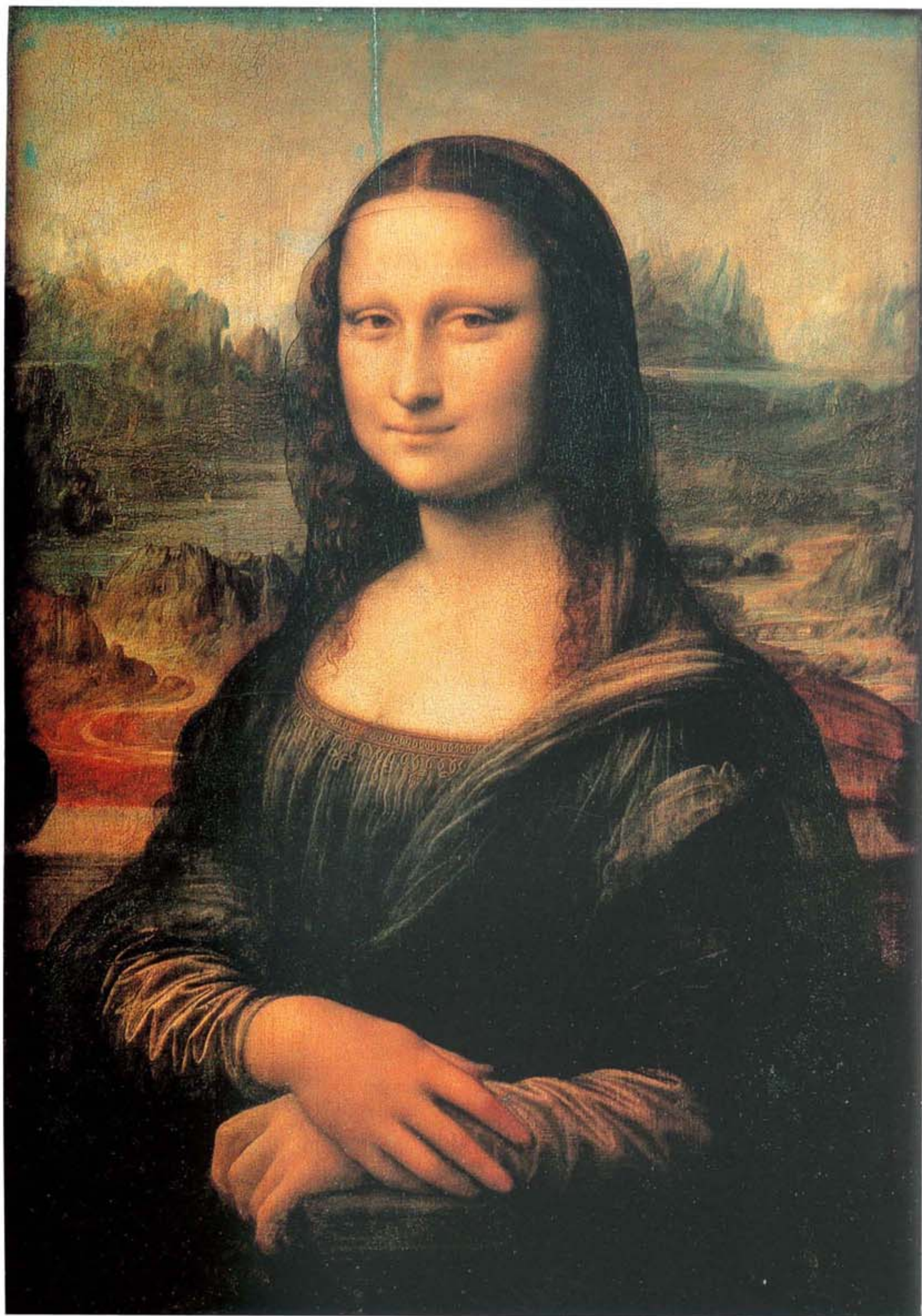
ليوناردو دافنشي

موناليزا، نحو 1502

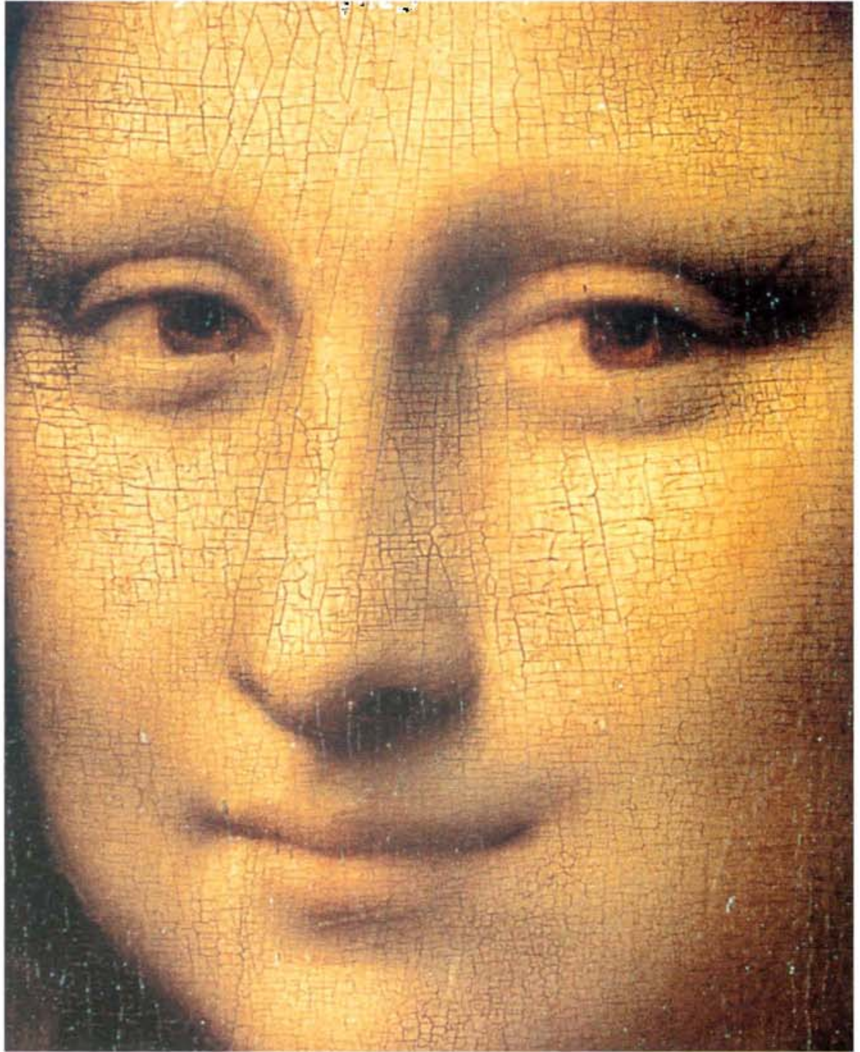
زيت على خشب،

77×53 سم،

Louvre, Paris



194
تفصيل من شكل 193



وإذا رجعنا الآن إلى «الموناليزا» (شكل 194) ، قد نفهم شيئًا من تأثيرها الغامض. نلاحظ أن ليوناردو قد استخدم وسيلة «التبخير» استخدامًا مترويًا جدًا، فكل من حاول رسم وجه أو تخطيطه يعرف أن ما ندعوه سيماء الوجه تتشكل في الغالب من سِمَتين هما زاويتا الفم، وزاويتا العينين. وهذه الأقسام بالضبط هي التي تعمد ليوناردو إبقاءها غامضة بتركها تندمج في ظل خفيف. وهذا ما يجعلنا نحار في مزاج موناليزا المنعكس في نظرتها إلينا. إن ما تعبر عنه هذه النظرة يظل يراوغنا، وما يحدثه هذا التأثير ليس الغموض وحده طبعًا، بل أشياء كثيرة وراءه. لقد أقدم ليوناردو على عمل بالغ الجرأة لا يستطيع الإقدام عليه إلا

فنان كامل البراعة. فإذا أمعنا النظر في اللوحة رأينا أن الجانبين لا يتناظران تمامًا، وهذا واضح تمامًا في المنظر الطبيعي المتخيل في الخلفية. فالأفق على الجانب الأيسر يبدو أخفض منه على الجانب الأيمن. لذلك حين نركّز النظر على جانب اللوحة الأيسر، تبدو المرأة أطول قليلاً، أو أكثر انتصابًا منها لو ركّزناه على الجانب الأيمن. ويتراءى لنا أن وجهها أيضًا يتغير مع هذا التغير في الموقع، لأن جانبي الوجه غير متناظرين أيضًا. ولكن لو لم يعرف ليوناردو على وجه الدقة إلى أي حد يمكنه أن يذهب في استعمال هذه الحيل التقنية، ولو لم يوازن بين انحرافه الجريء عن الطبيعة، وتصويره الجسد الحي تصويرًا يكاد يكون معجزًا، لكان من الممكن أن ينتج عملاً بارعًا من أعمال الشعوذة لا عملاً فنيًا عظيمًا. لاحظْ طريقة تشكيله لليد، أو طيات الكميْن الدقيقة. كان ليوناردو جادًا كأي واحد من سابقيه في الملاحظة المتأنية للطبيعة، إلا أنه لم يعد مجرد خادم مخلص لها. كان الناس في الأزمنة الغابرة يشعرون أمام الصور بالرهبة لأنهم اعتقدوا أن الفنان يستطيع بالمحافظة على الشبه أن يحفظ روح الشخص المصوَّر على هذا النحو أو ذاك. وجاء وقت حقق فيه العالم العظيم ليوناردو بعض أحلام هؤلاء الرسامين الأوائل ومخاوفهم. لقد عرف التعويذة التي يمكن أن تبثّ الحياة في الألوان التي تبسطها فرشاته السحرية.

والفلورنسي العظيم الآخر الذي جعلت أعماله الفن الإيطالي في القرن السادس عشر معروفًا بين الناس هو مايكل أنجلو بوناروتي (Michelangelo Buonarroti) (1475 ـ 1564). كان مايكل أنجلو أصغر سنًا من ليوناردو بثلاثة وعشرين عامًا، وعاش بعده خمسة وأربعين عامًا. وفي حياته هذه، شهد تغيّرًا كاملاً في مكانة الفنان، وإلى حد ما كان هو نفسه الذي أحدث هذا التغير. تدرّب مايكل أنجلو في شبابه مثل أي حرفيّ آخر، ففي سن الثالثة عشرة تدرب مدة ثلاث سنوات في مشغل مزدحم بالعمل لأحد رسامي فلورنسا البارزين في أواخر القرن الخامس عشر وهو الرسام دومينيكو غيرلنذايو (Domenico Ghirlandaio) (1449 ـ 1494). كان غيرلنذايو أحد أولئك الرسامين الذين لا تعجبنا في أعمالهم عظمة العبقرية، بقدر ما يعجبنا عكسها حياة العصر الغنية بالألوان. كان يحسن رواية القصة المقدسة وكأنها قد حدثت توًا بين مواطنيه الأثرياء ورعاية المقربين من آل مديتشي. إن الشكل 195 يمثل ميلاد مريم العذراء، ونرى فيه قريبات والدتها حنّة قادمات للزيارة والتهنئة. وفي داخل منزل من منازل الطبقة الراقية في أواخر القرن الخامس عشر، نشاهد سيدات المجتمع الموسرات يقمن بالزيارة بحسب العادات. واللوحة تثبت أن غيرلنذايو قد عرف كيف ينظّم مجموعاته تنظيمًا فعالاً، وكيف يبهج النظر، وأنه شارك معاصريه ميلهم إلى



195
دومينيكو غيرلندايو
ميلاد العذراء، 1491
جدارية،
كنيسة سانتا ماريا الجديدة،
فلورنسا

موضوعات الفن القديم، إذ حرص على رسم منحوتة نافرة في صدر الغرفة تمثّل أطفالاً يرقصون.

ومن المؤكد أن مايكل أنجلو الشاب قد تعلّم في مشغله جميع المهارات التقنية للحرفة، ولا سيما رسم الجداريات الجصية، والقواعد المفصلة للمسوَّدات. وعلى قدر ما نعلم، فإن أيام مايكل أنجلو في منشأة هذا الرسام الناجحة لم تكن سارة، إذ كانت أفكاره عن الفن مختلفة. فبدلاً من اكتساب أسلوب غيرلندايو السهل، انصرف إلى دراسة أعمال فناني الماضي العظام: جيوتو، ومازاتشو، ودوناتللو، وأعمال النحاتين الإغريق والرومان التي جمعها آل مديتشي. ثم إنه حاول بلوغ أسرار النحاتين القدامى الذين عرفوا كيف يصوّرون جمال الجسد الإنساني المتحرك بكل عضلاته وأعصابه. فهو، مثله مثل ليوناردو، لم يكن ليرضى بأن يتعلم قوانين التشريح من النحت القديم، فقام بالبحث هو نفسه في الأجسام المشرحة، وأخذ عن الموديلات حتى بدا له أن الجسم الإنساني لا يُخفي عنه أي سر. ولكن مايكل أنجلو كرّس جهده على نحو لا يصدق من أجل هدف واحد هو التمكن من هذا الموضوع، بل التمكن منه تمامًا، على خلاف ليوناردو الذي لم يكن الإنسان عنده إلا واحدًا من ألغاز الطبيعة العديدة الساحرة. ولا شك في أن قدرته على التركيز، وقدرته على التذكر كانتا متميزتين بحيث إنه لم يستصعب تصوير أي وضع أو حركة للجسد، بل كانت المصاعب تجتذب اهتمامه في واقع الأمر. فالهيئات والزوايا التي

ربما تردد كثيرون من فناني القرن الخامس عشر العظام في إدخالها إلى لوحاتهم مخافة الفشل في تصويرها على نحو مقنع، كانت تحفز طموحه الفني. وسرعان ما شاع أن هذا الفنان الشاب لا يضاهي كبار فناني العصور الكلاسيكية فحسب، بل يتفوق عليهم في واقع الأمر. وفي وقت لاحق كان الفنانون الشباب يقضون أعوامًا عدة في مدارس الفن يدرسون التشريح، والأجساد العارية، والمنظور، وكل طرائق المسودات. وفي أيامنا هذه ربما اكتسب كثير من الفنانين التجاريين المفتقرين إلى الطموح ملكة رسم الهيئات الإنسانية من كل الزوايا. ولذلك قد يصعب علينا أن نستوعب الإعجاب الهائل الذي أثارته في ذلك الزمن مهارة مايكل أنجلو ومعرفته. ولما بلغ الثلاثين من العمر، حظي باعتراف عام بأنه أحد رسامي العصر البارزين، ونظير ليوناردو في العبقرية، ولكن على طريقته الخاصة. وتكريمًا لهما طلبت مدينة فلورنسا أن يرسم كل منهما حادثة من تاريخ فلورنسا على جدار من جدران قاعة مجلسها. كانت لحظة مثيرة في تاريخ الفن أن يتنافس هذان العملاقان على إكليل الغار، وفلورنسا كلها تراقب بانفعال سير استعداداتهما. ومن سوء الحظ أن العملين لم يُنجزا، إذ عاد ليوناردو في عام 1506 إلى ميلانو، وتلقّى مايكل أنجلو دعوة أثارت فيه مزيدًا من الحماسة. لقد استدعاه إلى روما البابا يوليوس الثاني من أجل إقامة ضريح له جدير بالسيد الأعلى للعالم المسيحي. ولقد سمعنا عن الخطط الدالة على طموح هذا البابا ذي العقل الكبير والقلب المتحجر، ولا يصعب علينا أن نتصور كم خلبت مايكل أنجلو فكرة العمل عند رجل امتلك الوسيلة والإرادة لينفذ أجرأ الخطط. وبالإذن من البابا، سافر فورًا إلى مقالع الرخام الشهيرة في كارارا (Carrara) لكي يختار الكتل التي سينحت منها ضريحًا هائلاً. بدت صخور الرخام التي أذهلت الفنان الشاب كأنها تنتظر إزميله ليحوّلها إلى تماثيل لم يرها العالم من قبل. مكث عند المقالع أكثر من ستة أشهر يبتاع، وينتقي، ويرفض، وعقله يعجّ بالصور. تاق إلى إطلاق الشخوص الراقدة في الأحجار. ولكنه ما لبث أن اكتشف عندما عاد، وشرع في العمل، أن حماسة البابا للمشروع العظيم قد فترت على نحو واضح. ونحن نعلم الآن أن أحد أهم أسباب ارتباك البابا كان تعارض خطة القبر مع خطة أحب إليه هي خطة تجديد كنيسة القديس بطرس. كان يقتضي بناء القبر في المبنى القديم. فإن كان ذلك المبنى سيهدم، فأين سيُبنى القبر؟ ودفعت خيبة أملٍ طاغية مايكل أنجلو إلى الارتياب في بواعث شتى. أحسّ بالمكيدة، وخشي أيضًا أن يكون منافسوه، ولا سيما برامانتي، مهندس كنيسة القديس بطرس الجديدة، عازمين على تسميمه. وفي نوبة فزع وغضب، غادر روما إلى فلورنسا، وكتب رسالة فظة إلى البابا تقول إذا أراده، يمكنه أن يأتي ويبحث عنه.



وما يلفت النظر في هذه الحادثة هو أن البابا لم تثر ثائرته، بل شرع في مفاوضات رسمية مع حاكم مدينة فلورنسا بغية إقناع النحات الشاب بالعودة. ويبدو أن كل المهتمين بالأمر قد وافقوا على أن نشاطات هذا الفنان الشاب وخططه مهمة كأي من قضايا الدولة الدقيقة. وخشي أهل فلورنسا من انقلاب ممكن للبابا ضدهم إن واصلوا حمايته. لذلك أقنع حاكمها مايكل أنجلو بالعودة إلى خدمة يوليوس الثاني، وأعطاه رسالة توصية قال فيها: إن فنه لا نظير له في إيطاليا، وربما في العالم، وإن قوبل بالعطف، «فإنه سوف ينجز أشياء تدهش العالم كله». وهذي هي المرة الوحيدة التي نطقت فيها رسالة دبلوماسية بالحق. ولما عاد مايكل أنجلو إلى روما جعله البابا يقبل مهمة أخرى. كان في الفاتيكان كنيسة صغيرة بناها البابا سيكتوس الرابع، لذلك سميت كنيسة سكستينا (شكل 196). كانت جدران هذه الكنيسة قد زيّنها أشهر فناني الجيل السابق: بوتتشللي وغيرلندايو وغيرهما، وبقي سقفها بلا زينة.اقترح البابا أن يزيّنها مايكل أنجلو بالرسوم، وبذل الفنان جهده لاجتناب هذه المهمة. قال: إنه ليس رسامًا في الحقيقة، بل نحاتًا. وكان مقتنعًا أن هذه المهمة العسيرة قد فُرضت عليه من خلال مكائد أعدائه. ولما بقي البابا مصرًّا على الأمر، شرع في وضع مخطط متواضع لاثني عشر حواريًّا في محراب، واستخدم مساعدين له من فلورنسا. غير أنه أغلق فجأة على نفسه في الكنيسة، ولم يدع أحدًا يقترب منه، ثم بدأ يعمل وحده ذلك العمل الذي ظل «يدهش العالم كله» بالفعل منذ لحظة الكشف عنه.

196
كنيسة سكستينا، الفاتيكان
منظر عام للداخل
قبل التنظيف

من الصعب أن يتصوّر إنسان عادي كيف كان ممكنًا أن ينجز كائن بشري واحد ما أنجزه مايكل أنجلو في أربع سنوات من العمل المنفرد على سقالة الكنيسة البابوية (شكل 198). إن الجهد الجسدي المبذول في رسم هذه الجدارية الجصية الهائلة على السقف، وفي إعداد المشاهد وتخطيطها ثم نقلها إلى الجدار، أمر يكاد لا يصدق. كان على مايكل أنجلو أن يستلقي على ظهره، ويرسم وهو ينظر إلى الأعلى. ولقد تعود هذا الوضع العسير في الواقع، فكان كلما تلقّى رسالة في هذه الفترة يرفعها إلى الأعلى، ويحني رأسه إلى الخلف لكي يقرأها. ولكن الجهد المبذول في تغطية هذه المساحة الواسعة ليس شيئًا بالمقارنة مع الإنجاز الفكري والفني. إن ثراء الابتكارات المتجددة على الدوام، والبراعة التي لا تخطئ في تنفيذ كل تفصيل، وقبل أي شيء آخر، روعة الرؤى التي كشفها مايكل أنجلو للذين جاؤوا بعده، إن كل ذلك قد أعطى البشرية فكرة جديدة تمامًا عن قوة العبقرية.

كثيرًا ما يرى المرء تفاصيل مصوّرة من هذا العمل الهائل، ولا يمكن أن يفي النظر حقه أبدًا. غير أن الانطباع الذي يحدثه في النفس مجمل العمل، عندما

يدخل أحدنا إلى الكنيسة، مختلف تمامًا عن مجموع الصور التي يكون قد رآها. فالكنيسة تشبه قاعة فسيحة عالية ذات سقف ضحل. وفي أعلى الجدران نشاهد صفًا من اللوحات عن قصص موسى والمسيح مرسومة على أسلوب أسلاف مايكل أنجلو، وحين ننظر إلى الأعلى، يتراءى لنا أننا ننظر إلى عالم آخر. إنه عالم يتجاوز أبعاد البشر. وفي الأقسام المعقودة بين النوافذ الخمس على جانبي الكنيسة، وضع مايكل أنجلو صورًا ضخمة لأنبياء العهد القديم الذين تحدثوا إلى اليهود عن مجيء المسيح، وهذه الصور تتناوب مع صور عرّافات الحضارات القديمة اللواتي بشرن الوثنيين بالمخلص المنتظر. لقد صوّرهم رجالاً ونساء أقوياء مستغرقين في القراءة أو الكتابة، أو الجدال، أو كأنهم يصغون إلى صوت الباطن، وبين هذين الصفين من الصور الضخمة رسم على السقف تمامًا قصة الخلق وقصة نوح. ولكن هذه المهمة الهائلة لم تُشبع، على ما يبدو، رغبته الملحّة في خلق صور لا تبلى لها جدة، فملأ الفراغ بين هذه الصور بحشد من الشخوص، بعضها يشبه التماثيل، وبعضها الآخر يشبه شبانًا أقوياء ذوي جمال خارق حاملين حبالاً من الزهر، ورصائع، مع مزيد من القصص. هذا ما رسمه في الوسط فحسب، وأما في الأقسام المقبَّبة، وتحتها مباشرة، فقد رسم سلسلة طويلة من الرجال والنساء لا حد لتنوعهم؛ أسلاف المسيح كما أحصاهم الكتاب المقدس.

197
مايكل أنجلو
تفصيل من سقف كنيسة سكستينا

198 (صورة مطوية)
مايكل أنجلو
سقف كنيسة سكستينا، 1508 - 1512
تصوير جصي، 13.7×39م
الفاتيكان

وحين نشاهد كل هذه الوفرة من صور الشخوص في نسخ فوتوغرافية، قد نتوقع أن يبدو السقف مزدحمًا وغير متوازن. ومن المفاجآت الكبيرة أن المرء يكتشف عندما يدخل كنيسة سكستينا كم يبدو السقف بسيطًا ومتناسقًا إذا اعتبرناه مجرد عمل من أعمال الزخرفة الفائقة، وكم يبدو مجمل التنظيم واضحًا. ومنذ تنظيفه من الغبار، وسخام المصابيح، في ثمانينيات القرن العشرين بدت الألوان قوية ومتألقة، وهذا التنظيف أملته ضرورة جعل السقف مرئيًا في كنيسة صغيرة ذات نوافذ قليلة وضيقة جدًا. (وهذا موضوع قلما فكر فيه الذين أعجبتهم هذه اللوحات في الأضواء الكهربائية التي تُلقى الآن على السقف).

إن الشكل 197 يظهر مقطعًا من عمل متقوس مع السقف يمثّل طريقة مايكل أنجلو في توزيع الشخوص على جانبي مشاهد الخلق. فعلى الجانب الأول نشاهد النبي دانيال ممسكًا مجلدًا ضخمًا يسنده إلى ركبتيه بمعونة صبي صغير، وينحني إلى جانب لكي يدوّن ملاحظة عما قرأه. وإلى جوار دانيال نشاهد عرافة مدينة كوماي (Cumae) الإيطالية القديمة تحدّق في كتابها. وعلى الجانب المقابل نرى العرّافة الفارسية، وهي امرأة عجوز في زي شرقي، تقرّب كتابًا من عينيها ـ



مستغرقة أيضًا في البحث في النصوص المقدسة ـ والنبي حزقيال يلتفت بوجهه يمنة وكأنه يُحاجّ أحدًا. إن المقاعد الرخامية التي يجلسون عليها تزيّنها تماثيل أطفال يلعبون، وفوقهم على كل جانب هناك شخصان عاريان مرحان يعلّقان حلية على السقف. وفي الفسحات المثلثة صوّر مايكل أنجلو أسلاف المسيح كما ذكروا في الكتاب المقدس، وفوقهم أجساد متثنيّة كثيرة. أما الشخوص العارية المدهشة، فتظهر كل براعة مايكل أنجلو في تصوير الجسد الإنساني في أي وضع ومن أي زاوية. إنهم شبان رياضيون ذوو عضلات رائعة يتعطّفون ويستديرون في كل اتجاه ممكن، ولكن الرشاقة لا تفوتهم أبدًا. ويوجد منهم على السقف ما لا يقلّ عن عشرين، وكل واحد أكثر إتقانًا من الآخر، وما من شك في أن كثيرًا من الأفكار التي خرجت إلى الحياة من رخام كارارا قد ازدحم بها عقل مايكل أنجلو عند تزيين سقف سكستينا بالصور. ويمكن أن نتصور كم سرّته براعته الهائلة، وكم حفزته خيبة أمله وسخطه على الذين حالوا بينه وبين مواصلة العمل في المادة الأثيرة عنده ليُري أعداءه الحقيقيين، أو المشتبهين الذين أرغموه على الرسم، ما يمكنه أن يفعل.

199
مايكل أنجلو
دراسة عن العرافة الليبية على سقف كنيسة سكستينا، نحو 1510
طبشور أحمر على ورق أصفر برتقالي، 28.9×21.4 سم،
Metropolitan Museum of Art, New York

نحن نعرف دقة مايكل أنجلو في دراسة كل تفصيل، وعنايته بالتحضير لكل ما صوّره من أشكال. والشكل 199 يظهر ورقة من دفتر الرسم الأولي درس فيها هيئات موديل لإحدى العرافات. نرى تفاعل العضلات كما لم يلحظه أو يصوّره أحد منذ الرسامين الإغريق. ولئن أثبت في هذه الصور المعروفة للعراة أنه فنان لا يُبارى، فقد أثبت في تصوير موضوعات الكتاب المقدس التي تشكل مركز التكوين أنه أكثر من ذلك بما لا يُحدّ. نرى هناك الإله يبدع بإشارات قوية النباتات، وأجرام السماء، والحيوانات، والإنسان. وليس مبالغة أن نقول: إن صورة الله الآب ـ كما عاشت في أذهان الأجيال المتعاقبة، ليس من الفنانين فحسب، بل كذلك من عامة الناس الذين ربما لم يسمعوا باسم مايكل أنجلو ـ قد جرت صياغتها وتشكيلها من خلال التأثير المباشر وغير المباشر للرؤى العظيمة التي صوّر فيها مايكل أنجلو عملية الخلق. ولعل أشهر تلك الرؤى، وأكثرها إدهاشًا هي رؤيا خلق آدم المصوّرة على إحدى الفسحات العريضة (شكل 200). لقد صوّر فنانون آدم قبل مايكل أنجلو، صوّروه مستلقيًا على الأرض وقد أعادته إلى الحياة مجرد لمسة من الله، إلا أن أحدًا منهم لم يقارب مثل هذه البساطة، وهذه القوة في التعبير عن عظمة لغز الخلق. إن اللوحة تخلو مما يلهي عن مركز الموضوع. يستلقي آدم على الأرض بكل القوة والجمال اللائقين بالإنسان الأول، ومن الجانب الآخر يدنو الله الآب يحمله ويدعمه ملائكته وقد التفَّ بثوب فخم تهبّ فيه الريح مثل شراع، ويوحي بالسرعة والسهولة اللتين تحرك بهما في الخلاء.



وفيما هو يبسط يده من غير أن يلمس حتى إصبع آدم، نرى الإنسان الأول كأنه يستيقظ من سبات عميق، ويحدّق في الوجه الأبوي للخالق. وأن يتمكن مايكل أنجلو من جعل لمسة اليد الإلهية مركز اللوحة وبؤرتها، ومن جعل سهولة إشارة الخلق هذه وقوتها تظهر لنا فكرة القدرة الكلية، إن ذلك لهو إحدى أعظم المعجزات في الفن.

لم يكد مايكل أنجلو ينهي عمله العظيم على سقف كنيسة سكستينا في عام 1512، حتى خفّ إلى كتل الرخام ليتابع العمل في قبر يوليوس الثاني. عزم على تزيينه بعدد من تماثيل السجناء كالتي شاهدها على الأنصاب الرومانية ـ مع أن الراجح هو أنه خطط لإعطاء تلك الشخوص معنى رمزيًا. ومن هذه التماثيل تمثال «العبد المحتضر» (شكل 201).

لو ظن أحد أن مخيلة مايكل أنجلو قد نضبت بعد المجهود الهائل الذي بذله في كنيسة سكستينا، لثبت في الحال أنه مخطئ، لأنه لما عاد إلى مادته الأثيرة، بدت قواه أعظم من أي وقت مضى. ففي حين صوّر مايكل أنجلو في «آدم» لحظة انبعاث الحياة في الجسد الجميل للشاب القوي، فإنه في «العبد المحتضر» قد اختار لحظة تلاشيها، واستسلام الجسد لقوانين المادة الجامدة. ثمة جمال لا يوصف في هذه اللحظة الأخيرة، لحظة الاسترخاء والتحرر من صراع الحياة ـ هذه الحركة التي تشير إلى الإعياء والتخلّي. من الصعب أن نحسب هذا العمل تمثالاً من حجر بارد لا حياة فيه عندما نقف أمامه في اللوفر. فهو يبدو أنه يتحرك أمام أعيننا، ويبقى مع ذلك ساكنًا. ولعل هذا التأثير هو ما رمى إليه مايكل أنجلو. ومن أسرار فنه المعجبة منذ ذلك الوقت هو أنه

200
مايكل أنجلو
خلق آدم
تفصيل من شكل 198





201

مايكل أنجلو

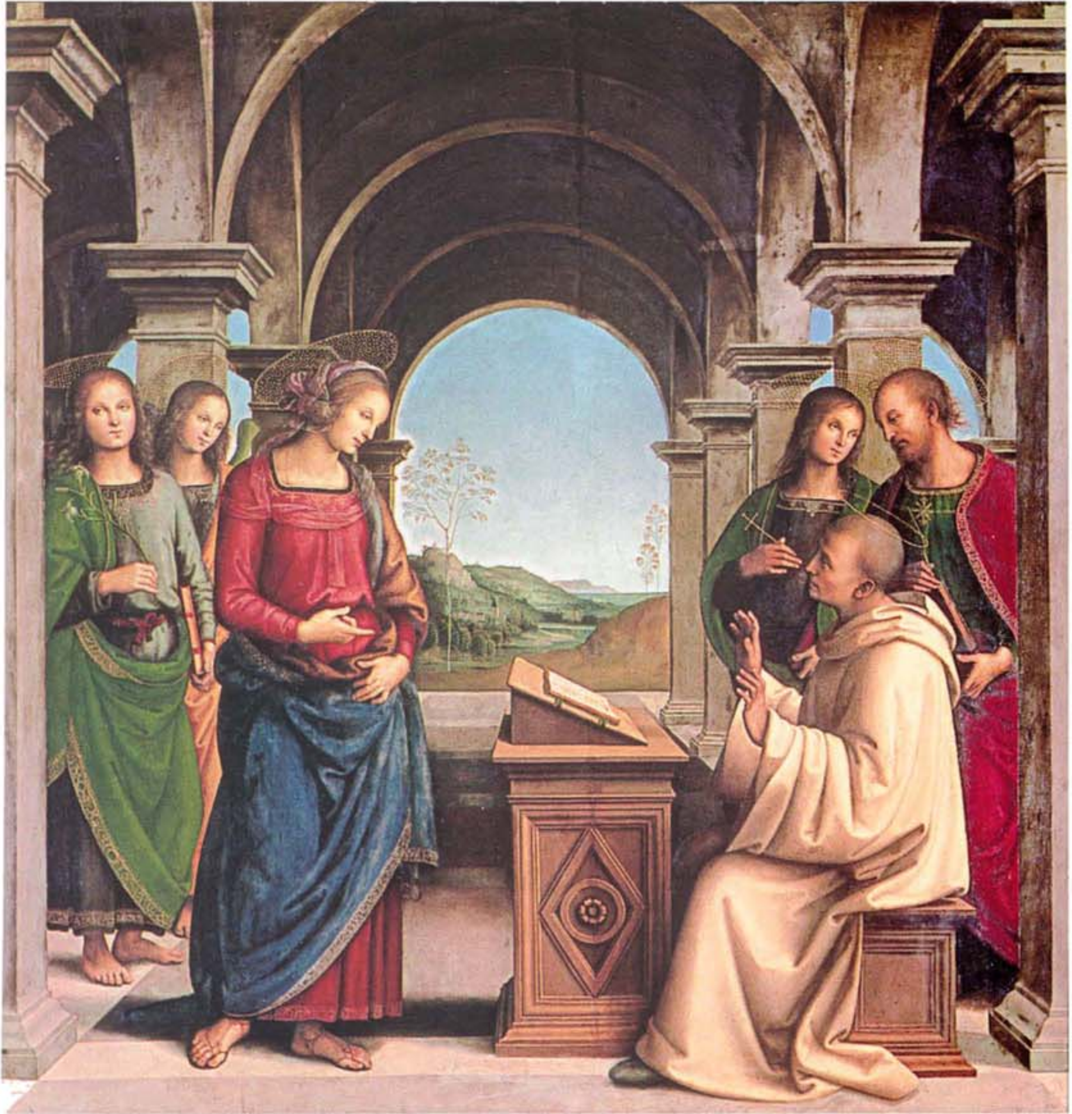
العبد المحتضر، نحو 1513

رخام، الارتفاع 229 سم،
Louvre, Paris

مهما ترك أجساد شخوصه تتعطّف وتتحرك حركات شديدة، فإن مظهرها العام يظل على الدوام ثابتًا وبسيطًا وهادئًا. وسبب ذلك هو أن مايكل أنجلو كان يحاول منذ البداية أن يتصوّر شخوصه مستكنّة في الرخام الذي يعمل عليه، ومهمته كونه نحاتًا كانت تنحصر في إزالة الصخر الذي يغطيها. لذلك، فإن الشكل البسيط للكتلة كان يظهر في الشكل العام للتماثيل دائمًا، ويجعل التصميم الواضح متماسكًا مهما كثرت حركات الشخص.

ولئن كان مايكل أنجلو شهيرًا عندما استدعاه يوليوس الثاني إلى روما، فإن الشهرة التي حظي بها بعد إنجاز هذه الأعمال لم يحظ بها فنان من قبل. ولكن هذه الشهرة الهائلة بدأت تتحول إلى ما يشبه اللعنة إذ لم يُسمح له بأن يكمل حلم شبابه ـ ضريح يوليوس الثاني. ولما توفي يوليوس، احتاج بابا آخر إلى خدمات أشهر فناني عصره. ويبدو أن كل بابا من البابوات المتعاقبين كان أشد رغبة من سلفه في اقتران اسمه باسم مايكل أنجلو. وفي غمرة التنافس بين الأمراء والبابوات على خدمات الفنان المكتهل، كان يزداد عزلة عن الناس، ويصبح أكثر تشددًا في معاييره. وتظهر القصائد التي كتبها أن الشكوك في أن يُعّد فنه إثمًا كانت تعذّبه، في حين أن رسائله توضح أنه كان يزداد عسرًا ومرارة كلما تعاظم تقدير الناس له. لم يكن مايكل أنجلو محاطًا بالإعجاب فحسب، بل كان يُخشى من مزاجه الحاد الذي لم ينجُ منه رفيع ولا وضيع. ولا شك في أنه كان مدركًا مكانته الاجتماعية التي كانت مختلفة عما كان يذكره منذ أيام الشباب. وحين كان في السابعة والسبعين، رفض عرض أحد مواطنيه لأنه بعث رسالة إلى «النحات مايكل أنجلو». وكتب: «قل له: ألا يوجه رسائله إلى النحات مايكل أنجلو، فأنا معروف ههنا باسم مايكل أنجلو بوناروتي فحسب... فأنا لم أكن قط رسامًا ولا نحاتًا يدير مشغلاً... ومع أنني خدمت البابوات، فإن ذلك كان بالإكراه».

إن مدى صدقه في هذا الاستقلال الباعث على الفخر يتجلّى في رفض أي مكافأة مقابل عمله العظيم الأخير الذي شغله في شيخوخته، وهو إتمام عمل



202

بيروجينو

العذراء تظهر للقديس برنار،
نحو 1490 - 1494

لوحة مذبح،
زيت على خشب،
173×170 سم،
Alte Pinakothek, Munich

برامانتي، عدوه ذات مرة ـ القبة التي تتوج كنيسة القديس بطرس. وهذا العمل في أهم كنيسة في العالم المسيحي قد اعتبره الفنان الكهل واجب الأداء للرب، لذلك ينبغي أن يبرأ من أي نفع دنيوي. وهذه القبة، وهي ترتفع فوق مدينة روما، وتبدو قائمة على حلقة من الأعمدة المزدوجة ومحلّقة في الجو بشكلها الأنيق المهيب، تصلح نصبًا مناسبًا لروح هذا الفنان الفذ الذي دعاه معاصروه «الفنان الإلهي».

وفي الوقت الذي كان فيه مايكل أنجلو وليوناردو يتنافسان في فلورنسا عام 1504، قدم فنان شاب من مدينة أوربينو الصغيرة الواقعة في إقليم

أومبريا (Umbria). كان هذا الفنان هو رافاييلو سانتي (Raffaello Santi) المعروف باسم رفاييل (1483 ـ 1520)، والذي أظهر موهبة عظيمة في مشغل بيروجينو (1446 ـ 1523)، رئيس مدرسة أومبريا. وشأن غيرلندايو، معلم مايكل أنجلو، وفيروكيو، معلم ليوناردو، كان بيروجينو، معلم رفاييل، ينتمي إلى جيل الفنانين الناجحين الذين كانوا يحتاجون إلى مجموعة كبيرة من المتدربين المهرة حتى يساعدوهم في تنفيذ المهمات الموكلة إليهم. وكان بيروجينو من أولئك الفنانين الذين استحق أسلوبهم المتصف بالدماثة والورع في رسم لوحات المذبح احترامًا عامًا. والمشكلات التي واجهها فنانو أواخر القرن الخامس عشر مواجهة متحمسة لم يعد يجد فيها صعوبة كبيرة. وإن بعض أنجح أعماله تُظهر، في أي حال، أنه كان يعرف كيف يشعرنا بالعمق من غير قلب توازن التصميم، وأنه تعلّم استعمال طريقة ليوناردو في التصوير حتى لا تظهر شخوصه خشبية وجامدة. والشكل 202 هو لوحة مذبح مهداة إلى القديس برنار. يرفع القديس نظره عن كتابه فيرى العذراء واقفة أمامه. ومن الصعب أن يكون الترتيب أبسط من ذلك ـ ومع ذلك، فإن هذا التصميم المتناسق يخلو من أي شيء جامد أو مقحم. فالشخوص موزّعة بحيث تشكّل تكوينًا متوافقًا، ويتحرك كل واحد منها حركة هادئة ومرتاحة. وصحيح تمامًا أن بيروجينو قد حقق هذا الانسجام الجميل على حساب شيء آخر. لقد ضحّى بالتصوير الصادق للطبيعة الذي عمل من أجله كبار رسامي أواخر القرن الخامس عشر بكل حماسة وإخلاص. وإذا نظرنا إلى ملائكة بيروجينو، رأينا أنهم مصوّرون على المثال نفسه، مثال الجمال الذي ابتدعه بيروجينو، واستعمله في لوحاته في تنويعات دائمة التجدد. وحين نشاهد أعمالاً كثيرة له، قد نملّ من طرائقه، غير أن لوحاته لم يقصد منها آنذاك أن تُشاهَد متجاورة في الصالات. وإذا نظرنا إليها واحدة واحدة، لمحنا في بعض أفضل أعماله عالمًا أكثر صفاء وانسجامًا من عالمنا.

إن رفاييل قد نشأ في هذا الجو، وما لبث أن استوعب أسلوب معلّمه وأتقنه. ولما وصل إلى فلورنسا واجه تحدّيًا مثيرًا. كان ليوناردو ومايكل أنجلو اللذان يكبرانه بالسن، الأول بإحدى وثلاثين سنة، والثاني بثماني سنوات، يضعان معايير للفن لم يحلم بها أحد من قبل. وربما أحبطت شهرة هذين العملاقين بعض الفنانين الناشئين، أما رفاييل فلم تحبطه. كان عازمًا على التعلّم، ولا بد أنه أدرك عدم تكافئه معهما من بعض النواحي، إذ كان يفتقر إلى سعة معرفة ليوناردو، وإلى قوة مايكل أنجلو. ولكن في حين كان هذان العملاقان يتصفان بصعوبة المراس، والمزاجيّة، والمراوغة في تعاملهما مع عامة الناس، كان رفاييل يتصف بالدماثة المحبذة عند

الرعاة النافذين. علاوة على ذلك، استطاع أن يعمل، وأن يعمل حتى أدرك كبار الرسامين السابقين.

تبدو أعظم لوحات رفاييل عفوية لا توحي للمرء بالعمل القاسي الشاق. ويرى بعضهم أنه رسّام مادونات (Madonnas)، أو صور جميلة للعذراء، كانت قد أصبحت معروفة إلى حد كادت تفقد معه صفة اللوحات، وذلك لأن الأجيال التالية تبنّت رؤياه للعذراء المقدسة على نحو ما تبنَّت تصوّر مايكل أنجلو لله الآب. ونحن نشاهد نسخًا من هذه الأعمال في منازل متواضعة، ونميل إلى الاستنتاج أن مثل هذه اللوحات التي تروق الجميع، لا بد أن تكون «واضحة» قليلاً. والحقيقة هي أن بساطتها الظاهرة ثمرة تفكير عميق، وتخطيط دقيق، وحكمة فنية بالغة (الشكلان 17 و18). إن لوحة مثل لوحة رفاييل «مادونا دل غراندوكا» (شكل 203) هي لوحة «كلاسيكية» حقًا، بمعنى أنها كانت بالنسبة إلى أجيال عديدة مثال الكمال مثلما كانت أعمال فيدياس وبراكسيتليس. وهي لا تحتاج إلى توضيح، ومن هذه الناحية هي «واضحة» بالفعل. ولكن إذا قارناها بالصور السابقة التي لا تُحصى للموضوع ذاته، نشعر بأن هذه الصور كلها كانت تتحرّى البساطة التي حققها رفاييل. ويمكن أن نرى ما يدين به رفاييل للجمال الهادئ الذي تتصف به نماذج بيروجينو، ولكن يا للفرق بين التناسق الفارغ إلى حد ما عند المعلم، والحياة الممتلئة عند التلميذ! إن صياغة رفاييل لوجه العذراء المتراجع إلى الظل، وإشعاره إيانا بحجم جسدها الملتف في عباءة سابغة، والقوة والرفق اللذين تحمل بهما المسيح الطفل وتدعمه، إن كل ذلك يزيد في وقع التوازن التام. ونحن نشعر أن أقل تغيير في المجموعة سوف يُخلّ بالانسجام كله. ومع ذلك لا شيء متكلّفًا أو معقّدًا في التكوين، فاللوحة تظهر وكأنها لا يمكن أن تكون على نحو آخر، وأنها وجدت هكذا منذ بداية الزمن.

203
رفاييل
مادونا دل غراندوكا،
نحو 1505
زيت على خشب،
55×84 سم،
Palazzo Pitti, Florence

وبعد بضع سنوات في فلورنسا، ذهب رفاييل إلى روما. ربما وصل إلى هناك في عام 1508، حين أوشك مايكل أنجلو على الشروع في العمل على سقف سكستينا. وسرعان ما وجد يوليوس الثاني عملاً للفنان الشاب اللطيف أيضًا. طلب منه تزيين جدران غرف عديدة في الفاتيكان عُرفت باسم ستانتسي (stanze) (غرف). وأثبت رفاييل براعته في التصميم الكامل، والتكوين المتوازن في سلسلة من الموضوعات المصورة على جدران هذه الغرف وسقوفها. وحتى يتذوق المرء جمال هذه الأعمال تمامًا، يجب أن يقضي بعض الوقت في الغرف، ويشعر بالتوافق والتنوع في مجمل التصميم الذي تتجاوب فيه الحركات والأشكال. وإذا نقلنا صور الشخوص من مكانها، وصغّرنا حجمها، بدت باردة، لأن الصورة





المفردة التي تنتصب أمامنا بالحجم الطبيعي عندما نواجه اللوحات، سرعان ما يمتصّها المجموع. وبالعكس، فإن هذه الصور عندما تُنتزع من سياقها كونها صوراً توضّح «تفصيلاً»، تفقد أهم وظائفها، أي وظيفة تشكيل جزء من الاتساق الرشيق للتصميم كله.

وهذا لا ينطبق تمامًا على جدارية أصغر (شكل 204) رسمها رفاييل في فيلا صاحب مصرف ثري يدعى أغوستينو كيجي (Agostino Chigi) (تسمّى الفيلا الآن فارنيسينا (Farnesina)). لقد اختار للموضوع أبياتًا من قصيدة الفلورنسي أنجيلو بوليتسيانو (Angelo Poliziano)، والتي ألهمت بوتتشللي لوحة «ولادة فينوس». تصف هذه الأبيات كيف يغني العملاق الأخرق بوليفيموس (Polyphemus) أغنية حب لحورية البحر الجميلة غالاتيا (Galatea)، وكيف تنطلق فوق الأمواج في عربتها التي يجرّها دُلفينان وهي تضحك من أغنيته الخشنة الكلام، في حين يضطرب حولها أصحابها المرحون من آلهة البحر وحورياته الآخرين. تظهر جدارية رفاييل الجصية غالاتيا مع صحبها المرحين، أما صورة العملاق فهي في مكان آخر من القاعة. ومهما أدام أحدنا النظر إلى هذه اللوحة الجميلة البهيجة، فإنه سيكتشف دومًا جمالاً جديدًا في تكوينها الغني المعقد. إن كل شخص يبدو متناظراً مع شخص آخر، وكل حركة متقابلة مع حركة مضادة. ولقد لاحظنا هذا الأسلوب في لوحة بولايلو (شكل 171)، ولكن كم يبدو حلّه جامدًا وبليدًا بالمقارنة مع حل رفاييل! ولنبدأ بالأولاد الصغار الذين يحملون أقواس كيوبيد ويصوّبون سهامهم إلى قلب الحورية: لا تتجاوب حركة أي واحد منهم مع حركة الآخر فقط، بل إن الولد السابح خلف العربة يتقابل مع الولد المحلّق في أعلى اللوحة. وكذلك مجموعة آلهة البحر الذين يبدون أنهم «يدورون» حول الحورية. فهناك اثنان على الطرفين ينفخان في صدفتين، واثنان في القسم الأمامي، واثنان في القسم الخلفي، والكل يتغازلون. ولكن الأجدر بالإعجاب هو أن كل هذه الحركات المتنوعة منعكسة وملتقطة على نحو ما في شخص غالاتيا نفسها. كانت عربتها مندفعة من اليسار إلى اليمين وشَمْلتها تخفق وراءها، ولكن حين تسمع أغنية الحب الغريبة، تلتفت وتبتسم، وتلتقي كل الخطوط في الصورة، من سهام آلهة الحب إلى الأعنة التي تمسك بها، تلتقي على وجهها الجميل في مركز اللوحة تمامًا. إن هذه الوسائل الفنية قد أنجز رفاييل بها حركة متواصلة في كامل الصورة، وحافظ على استقرارها وتوازنها. وإعجاب الفنانين برفاييل منذ ذلك الوقت إنما يرجع إلى هذه البراعة الفائقة في ترتيب الشخوص، وهذه المهارة التامة في التكوين. ومثلما تبيّن أن مايكل أنجلو قد بلغ الغاية في التمكن من الجسد الإنساني، تبيّن أن رفاييل قد حقق ما بذل الجيل السابق قصارى

204

رفاييل

الحورية غالاتيا،
نحو 1512 ـ 1514

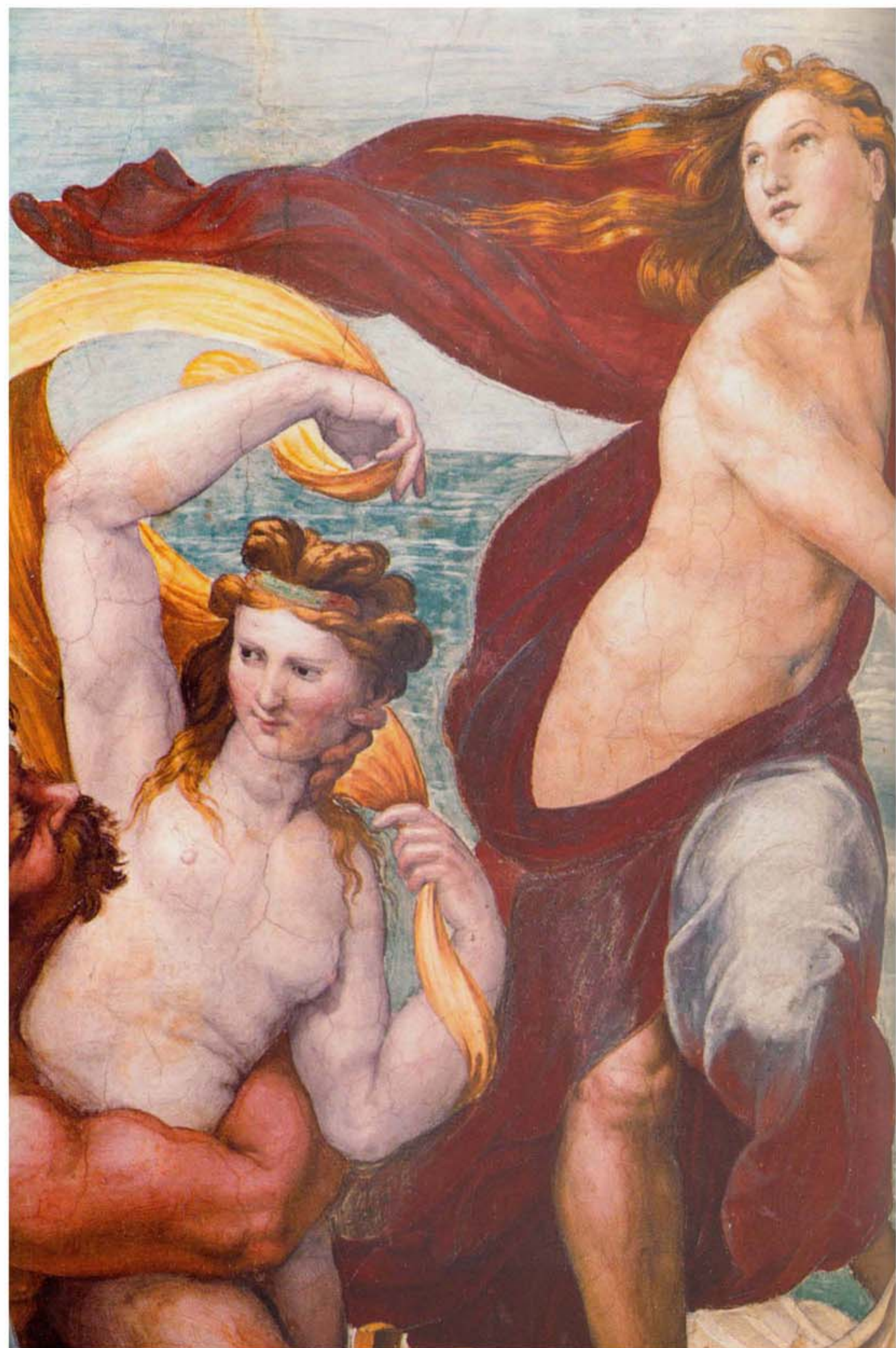
تصوير جصي،
295×225 سم،
Villa Farnesina, Rome

جهده بغية تحقيقه، أي التشكيل المنسجم الكامل الذي تتحرّك فيه الشخوص حركة حرة.

ثمة صفة أخرى في عمل رفاييل نالت إعجاب معاصريه والأجيال اللاحقة وهي جمال شخوصه الصافي. فحين أنهى «غالاتيا» سأله أحد رجال البلاط أين عثر على موديل لمثل هذا الجمال، فأجاب أنه لم ينسخ أي موديل معين، بل تتبع «فكرة معينة» تشكلت في ذهنه. إذًا فإن رفاييل قد تخلّى إلى حد ما، شأن معلمه بيروجينو، عن التصوير الصادق للطبيعة الذي كان مطمح كثير من فناني أواخر القرن الخامس عشر. لقد تعمّد استخدام نموذج للجمال العادي. وإذا عدنا بالتفكير إلى عصر براكسيتليس (شكل 62)، تذكّرنا كيف أن ما ندعوه الجمال «المثالي» نشأ من تقريب الأشكال المألوفة شيئًا فشيئًا من الطبيعة. ولكن هذه العملية اتخذت اتجاهًا معاكسًا، إذ حاول الفنانون أن يعدّلوا الطبيعة بما يتفق مع فكرة الجمال التي شكلوها عند النظر إلى التماثيل الكلاسيكية ـ لقد «أسبغوا الكمال» على الموديل. وهذا النزوع كان له مخاطره، لأن الفنان إذا تعمّد «تحسين» الطبيعة، فقد يبدو عمله متكلفًا، أو مفتقرًا إلى الخيال. ولكن إذا نظرنا مرة أخرى إلى عمل رفاييل، رأينا، على أي حال، أنه استطاع أن «يسبغ الكمال» على ما رسم من غير فقدان الحيوية والصدق في آخر الأمر. فلا شيء مخططًا أو محسوبًا من جمال غالاتيا وفتنتها. إنها نزيلة عالم الجمال والحب، عالم الكلاسيكيين الأبهى كما تراءى للمعجبين به في إيطاليا القرن السادس عشر.

205
تفصيل من شكل 204

إن هذا الإنجاز هو الذي أبقى رفاييل مشهورًا طوال قرون. ولعل الذين يربطون اسمه بالمادونات الجميلة فحسب، وشخوص العالم الكلاسيكي المسبغ عليها طابع الكمال، ربما تفاجئهم مشاهدة صورة راعي رفاييل العظيم، البابا ليو العاشر من آل مديتشي في صحبة اثنين من الكرادلة (شكل 206). إن الرأس المنتفخ قليلاً للبابا الحسير الذي أنهى توًا فحص مخطوط قديم (يشبه في الأسلوب والحقبة بعض الشبه **مزامير الملكة ماري** (*Queen Mary's Psalter*))، إن هذا الرأس يخلو من أي كمال. والمخمل والدمقس بكل تدرجات ألوانهما الغنية المتنوعة يزيدان الجو أبهة وقوة، ولكن يمكن أن يتخيل المرء أن هؤلاء الرجال يفتقدون راحة البال. كانت تلك الأوقات مضطربة، فنحن نعلم أن لوثر قد هاجم طريقة البابا في جمع المال من أجل بناء كنيسة القديس بطرس الجديدة في الفترة التي رُسمت فيها هذه اللوحة. وقد اتفق أن كلّف البابا ليو العاشر رفاييل نفسَه مسؤولية المشروع بعد وفاة برامانتي في عام 1514، وبالتالي أصبح مهندسًا معماريًا يصمم الكنائس، والفيلات، والقصور، ويدرس آثار روما القديمة. وعلى خلاف منافسه العظيم مايكل أنجلو، تمكّن رفاييل من أن يقيم





علاقات حسنة مع الناس، وأن يدير مشغلاً إدارةً ناجحة ومتواصلة. وبفضل مناقبه الاجتماعية صاحبه كبار الرجال في صرح البابا. وثمة أقوال أيضًا عن منحه رتبة كاردينال عندما أدركته الوفاة، مثل موزارت تقريبًا، وهو شاب لم يتجاوز السابعة والثلاثين، بعد أن حفلت حياته القصيرة بالمنجزات الفنية ذات التنوع المدهش. وقد كتب الكاردينال بيمبو (Bembo)، أحد أشهر علماء عصره، على ضريحه في بانثيون روما:

> ها هو ذا قبر رفاييل. حين كان حيًّا خشيتْ أمُّنا الطبيعة أن يقهرها، وحين مات، خشيتْ أن تموت هي أيضًا.

206

رفاييل

البابا ليو العاشر
مع اثنين من الكرادلة،
1518

زيت على خشب،
154×119،
Uffizi, Florence



أعضاء مشغل رفاييل يجصصون، ويرسمون، ويزخرفون الرواق،
نحو 1518

نحت نافر من الجص،
Loggie, Vatican

الفصل السادس العشر

الضوء واللون

البندقية وإيطاليا الشمالية، أوائل القرن السادس عشر

يجب علينا الآن أن نلتفت إلى مركز عظيم آخر من مراكز الفن الإيطالي يلي من حيث الأهمية فلورنسا، وهذا المركز هو مدينة البندقية المزدهرة المتباهية. كانت البندقية التي وثّقت التجارة علاقاتها بالشرق أبطأ من مدن إيطاليا الأخرى في قبول طراز عصر النهضة المتمثل في تطبيق برونليسكي التصميم الكلاسيكي على البناء. ولكن هذا الطراز اكتسب حين قبلته بهجة وبهاء ودفئًا، وهذه السمات الجديدة ربما تستحضر، أكثر من أي مبانٍ أخرى في العصور الحديثة، عظمة المدن التجارية الكبيرة في العصر الهيليني، عظمة الإسكندرية أو أنطاكيا. ومن أكثر مباني هذا الطراز تميزًا مكتبة سان ماركو (San Marco) (شكل 207). كان مهندسها المعماري جاكوبو سانسوفينو (Jacopo Sansovino))1486 ـ 1570) فلورنسيًّا، ولكنه عدّل أسلوبه وطريقته تعديلاً كاملاً وفق روح المكان، نور البندقية الساطع الذي تعكسه البحيرات، فيبهر بهاؤه الأبصار. وقد يبدو تحليل مثل هذا المبنى البسيط البهيج ضربًا من الحذلقة، غير أن التمعن فيه قد يساعدنا على أن نرى مهارة هؤلاء المعلّمين في إدخال بضعة عناصر بسيطة في أنساق دائمة التجدد. فالطابق السفلي ذو الأعمدة الدورية القوية قد بُني على الطريقة الكلاسيكية المعهودة ـ كان سانسوفينو أمينًا في اتباع قواعد البناء المتمثلة في مدرج روما الكبير (the Colosseum) (شكل 73). وقد التزم التقاليد ذاتها حين سوّى الطابق العلوي على الطراز الأيوني، وحمّله ما يُسمَّى «عليّة» يحيط بها درابزين يعلوه صف من التماثيل. ولكن بدلاً من ترك الفتحات المقوسة بين الأعمدة الكلاسيكية ترتكز على ركائز، كما هي الحال في المدرج الكبير، جعلها سانسوفينو ترتكز على مجموعة صغيرة من الأعمدة الأيونية، وبالتالي أنجز تأثيرًا قويًّا من تشابك الطُرُز. إن الدرابزينات، والأكاليل، والتماثيل، قد أسبغت على المبنى شيئًا من مظهر التشعيب كالذي استُخدم في واجهات البندقية القوطية (شكل 138).

يميّز هذا المبنى الذوق الذي عُرف به الفن في البندقية خلال مطلع القرن السادس عشر. ولعل البحيرات التي يبدو أن جوها يغشّي هيئات الأشياء الحادة، ويمزج ألوانها في ضوء ساطع، قد علّمت الرسامين في هذه المدينة استخدام اللون



207

جاكوبو سانسوفينو

مكتبة سان ماركو،
البندقية، 1536
من مباني أوج عصر النهضة

208

جوفاني بلليني

العذراء مع قديسين، 505
لوحة مذبح، زيت على
خشب، منقولة إلى قماش،
273×402 سم،
كنيسة القديس زكريا، البندقي

استخدامًا أكثر ترويًا واهتمامًا مما فعل الرسامون في إيطاليا حتى ذلك الوقت. وربما كان للروابط مع إسطنبول ومحترفي الفسيفساء فيها علاقة أيضًا بهذا الميل. إن الكلام على الألوان، أو الكتابة عنها أمر صعب، وما من صورة جرى تصغير حجمها كثيرًا تعطي فكرة وافية عن مظهر إحدى روائع اللون كما هو في الواقع. ولكن أشياء كثيرة تبدو جليّة: فالرسامون في العصور الوسطى لم يكونوا أكثر اهتمامًا بألوان الأشياء «في الواقع» من الاهتمام بأشكالها الواقعية. لقد مالوا إلى تلوين المنمنمات، وأعمال المينا، والتصوير على الألواح، بأنفس الألوان الممكنة ـ حبذوا الجمع بين الذهبي اللامع واللازوردي النقي. وكان المصلحون في فلورنسا أقل اهتمامًا بالألوان منهم بالرسم. وبالطبع لا يعني هذا أن لوحاتهم لم تكن متقنة التلوين ـ العكس هو الصحيح ـ غير أن قلة منهم اعتبرت اللون وسيلة أساسية من أجل التئام مختلف شخوص اللوحة وأشكالها في تصميم موحّد. كانوا يفضّلون عمل ذلك باستخدام المنظور والتكوين حتى قبل أن يغمسوا الفرشاة في المادة الملوّنة. ويبدو أن رسامي فلورنسا لم يروا اللون زينة تضاف إلى اللوحة بعد رسمها على اللوح. فحين يدخل أحدنا إلى كنيسة القديس زكريا في البندقية، ويقف أمام اللوحة (شكل 208) التي رسمها الرسام الفلورنسي العظيم جوفاني بلليني (Giovanni Bellini) (1431؟ ـ 1516) فوق مذبحها عام 1505 ـ في شيخوخته ـ لا يلبث أن يلاحظ أن معالجته للون مختلفة. وما يترك أثرًا في النفس، حتى قبل أن ينظر إلى ما تمثّل اللوحة، ليس لمعانها أو تألقها، بقدر ما هو غنى ألوانها وعذوبتها. وأعتقد أنه حتى الصورة الفوتوغرافية تنقل إلينا شيئًا من دفء الجو المذهّب الذي يملأ المحراب الذي تجلس فيه العذراء متوّجة، ويسوع الطفل يرفع يديه الصغيرتين ليبارك المتعبدين أمام المذبح. وفي حين





يعزف ملاك على الكمان قدام المذبح، يقف القديسون هادئين إلى جانبي العرش: القديس بطرس يحمل مفتاحه وكتابه، والقديسة كاترين تلبس إكليل الشهادة وتحمل العجلة المكسورة، والقديسة لوسي، والقديس جيروم الذي ترجم الكتاب المقدس إلى اللاتينية، لذلك صوَّره بلليني وهو يقرأ كتابًا. لقد رُسمت مادونات كثيرات مع قديسين قبل ذلك وبعده، في إيطاليا وفي غيرها، ولكن الذي جرى

تصوّره بهذا الهدوء والوقار قليل. ففي التراث البيزنطي رُسمت صورة العذراء وقد أحاطت بها من الجانبين صور القديسين إحاطة محكمة (شكل 89). وقد عرف بلليني كيف يبعث الحياة في هذا التنظيم البسيط المتناسق من غير خلخلة نظامه. كما عرف كيف يحوّل صور العذراء والقديسين التقليدية إلى صور مفعمة بالحياة من دون أن يجردها من القداسة والجلال، ولم يُضحِّ حتى بما في واقع الحياة من تنوع وفردية متميزة ـ كما فعل بيروجينو إلى حد ما (شكل 202). إن القديسة كاترين ذات الابتسامة الحالمة، والقديس جيروم، العالِم المسنّ المستغرق في كتابه، واقعيان بما فيه الكفاية، مع أنهما يبدوان أيضًا، شأن شخوص بيروجينو، أنهما ينتسبان إلى عالم أصفى وأجمل، عالم يتخلله ذلك الضوء الدافئ الخارق الذي يفعم اللوحة.

كان جوفاني بلليني ينتمي إلى جيل فيروكيو، وغيرلندايو، وبيروجينو نفسه ـ الجيل الذي كان كبار فناني مطلع القرن السادس عشر تلاميذه وأشياعه. وكان هو أيضًا يدير محترَفًا يعجّ بالنشاط خرج من فلكه رساما البندقية المشهوران في مطلع القرن السادس عشر: جورجوني وتيشان. وإن كان رسامو وسط إيطاليا قد أنجزوا التوافق الجديد التام في لوحاتهم بواسطة التصميم الكامل، والتنظيم المتوازن، فمن الطبيعي أن يحتذي رسامو البندقية حذو جوفاني بلليني الذي نجح في استخدام اللون والضوء في توحيد اللوحة. والرسام جورجوني (1478؟ ـ 1510) قد حقق في هذا المجال أكثر النتائج ثورية. نحن لا نعلم إلا القليل عن هذا الفنان، ومع أن اللوحات المؤكّدة نسبتها إليه لا تتعدّى خمسًا، فإنها تكفي لإكسابه شهرة كبار قادة المرحلة الجديدة. والمستغرب هو أنه حتى هذه اللوحات تتضمن شيئًا من اللغز. فنحن لسنا متأكدين تمامًا مما تمثّل «العاصفة» (شكل 209)، أكثر لوحاته إتقانًا. ربما تكون مشهدًا مستمدًا من كاتب كلاسيكي، أو مقلِّدًا للكلاسيكيين، وذلك لأن فناني البندقية قد أدركوا سحر شعراء الإغريق، وما يمثّلون، فاستهواهم تصوير قصص الحب الرعويّة، وجمال فينوس والحوريّات. وذات يوم قد يتمّ تعرّف الحادثة المصورة ههنا ـ ربما تكون قصة أم طفلها مقدّر له أن يكون بطلاً في المستقبل، وقد طُردت مع الطفل من المدينة إلى البرية، وهناك اكتشفها راع شاب مستعد للمساعدة. وهذا، على ما يبدو، ما أراد جورجوني أن يصوّره. ولكن اعتبار اللوحة أحد أعجب أعمال الفن لا يرجع إلى مضمونها. ومع أنه من الصعب رؤية ذلك في نسخة مصغرة، فإن هذه النسخة تعطينا فكرة بسيطة في الأقل عن إنجازه الثوري. ومن الواضح أن اللون والجو اللذين يتخللان اللوحة كلها هما اللذان يجعلان منها كلاً واحدًا، على الرغم من أن رسم الشخوص ليس فيه عناية خاصة، وعلى الرغم من أن التكوين بسيط بعض الشيء. إن ضوء العاصفة

209
جورجوني
العاصفة، نحو 1508
زيت على قماش،
73×82 سم،
Accademia, Venice



الغريب، والمنظر الطبيعي الذي يتحرك أمامه الممثلون، والذي يبدو أول مرة أنه ليس مجرد خلفية، إن ذلك هو ذاته موضوع اللوحة الحقيقي. فنحن ننقّل نظرنا من الشخوص إلى المنظر الطبيعي الذي يملأ القسم الأكبر من اللوحة الصغيرة، ونشعر على هذا النحو أو ذاك أن جورجوني، على خلاف أسلافه ومعاصريه، لم يرسم أشخاصًا وأشياء ليرتبها في ما بعد في الفراغ، بل فكر، في حقيقة الأمر، في الطبيعة، والأرض، والأشجار، والضوء، والهواء، والغيوم، والبشر مع مدنهم وجسورهم؛ فكر في كل ذلك على أنه شيء واحد. وهذه الخطوة تكاد تكون على نحو ما تقدّمًا نحو مجال جديد مثلما كان ابتكار المنظور. ومن ذلك الوقت فصاعدًا، لم يعد فن الرسم مجرد تصوير وتلوين، بل فنًا له قوانينه ووسائله الخاصة.

لقد مات جورجوني وهو شاب، لذلك لم يتمكن من جني كل ثمار هذا الاكتشاف العظيم. ومن فعل ذلك هو تيشان (Titian) (1485؟ ـ 1576)، أشهر رسامي البندقية. ولد تيشان في كادوري (Cadore) الواقعة جنوبي الألب، وقيل: إنه مات من الطاعون وهو في التاسعة والتسعين. وخلال حياته الطويلة ضاهت شهرته شهرة مايكل أنجلو تقريبًا. وكاتبو سيرته يروون لنا وقد اعترتهم الرهبة أن الإمبراطور شارل الخامس نفسه قد أظهر له الاحترام بالتقاط فرشاة سقطت من يده. ولعلنا لا نجد في هذا ما يسترعي الانتباه، ولكن إذا أخذنا بالاعتبار قواعد البلاط الصارمة في تلك الأزمان، أدركنا أن أكبر ممثّل للسلطة الدنيوية شاع اعتقاد أنه تواضع تواضعًا رمزيًا أمام عظمة العبقرية. ومن هذه الناحية، فإن هذه الحادثة قد مثّلت للعصور اللاحقة انتصارًا للفن سواء أكانت صحيحة أم لا. وما زاد هذه الحادثة أهمية هو أن تيشان لم يكن واسع المعرفة مثل ليوناردو، ولا شخصية بارزة مثل مايكل أنجلو، ولا رجلًا جذابًا متعدد المواهب مثل رفاييل. كان رسامًا قبل أي شيء آخر، ولكن براعته في الرسم تعادل براعة مايكل أنجلو في وضع المخططات. والبراعة الفائقة مكّنته من التخلي عن كل قواعد التكوين التي كرّسها الزمن، والاعتماد على اللون لاستعادة الوحدة التي حطّمها هو في ظاهر الأمر. وما علينا إلا أن ننظر إلى الشكل 210 (بدأ رسم اللوحة بعد مرور خمسة عشر عامًا على رسم بلليني «العذراء مع قديسين») حتى ندرك التأثير الذي ينبغي أن يكون مارسه في معاصريه. إنه لأمر غير مسبوق أن تُنقل العذراء من مركز اللوحة، وألا يُوضع القديسان القيّمان على العدل ـ القديس فرانسيس الذي نتعرفه من جروح الصلب، والقديس بطرس الذي وضع المفتاح (رمز منصبه الرفيع) على درجات عرش العذراء ـ على الجانبين وضعًا متناسقًا، مثلما فعل جوفاني بلليني، بل جُعِلا مشاركين فعّالين في المشهد. لقد تعيّن على تيشان في لوحة المذبح هذه أن يحيي تقليد صور المتبرعين (شكل 143)، ولكن على نحو جديد كل الجدة. واللوحة

210
تيشان
العذراء مع قديسين، وأفراد أسرة بيسارو، 1519 - 1526
لوحة مذبح، زيت على قماش، 478×266 سم، كنيسة سانتا ماريا داي فراري، البندقية



211
تفصيل من شكل 210

212
تيشان
الإنكليزي الشاب،
نحو 1540 - 1545
زيت على قماش،
111×93 سم،
Palazzo Pitti, Florence

قصد بها تقديم الشكر للنبيل جاكوبو بيسارو لانتصاره على الأتراك، وقد رسمه تيشان راكعًا أمام العذراء، في حين يجرّ حامل رايةٍ شاكي السلاح أسيرًا تركيًّا خلفه. ينظر إليه القديس بطرس والعذراء نظرة مودة، في حين يلفت القديس فرانسيس نظر المسيح الطفل إلى أفراد أسرة بيسارو الآخرين الراكعين في زاوية اللوحة (شكل 211). يبدو المشهد كله أنه يجري في باحة مكشوفة فيها عمودان ضخمان يطاولان السحاب، حيث ينهمك ملاكان في رفع الصليب. وربما أدهشت معاصري تيشان جرأته على قلب قواعد التكوين الراسخة. ولا بد أن يكونوا توقعوا في البداية أن يجدوا مثل هذه اللوحة مائلة وغير متوازنة، ولكن ما حدث هو العكس. فالتكوين غير المتوقع قد جعل اللوحة بهيجة ومفعمة بالحياة من غير إفساد التوافق على الإطلاق. والسبب هو الطريقة التي جعل بها تيشان الضوء والجو واللون توحّد المشهد. إن مجرد جعل راية تقابل شخص العذراء فكرة ربما كانت ستصدم الجيل الأسبق، ولكن هذه الراية ذات اللون الدافئ الغنيّ هي قطعة فنية رائعة إلى حد جعل المغامرة نجاحًا تامًا.

لقد اشتهر تيشان بين معاصريه أكثر ما اشتهر بالصور الشخصية. وما علينا إلا أن ننظر إلى لوحة تسمى عادة «الإنكليزي الشاب» (شكل 212) حتى نفهم





213
تفصيل من شكل 212

214
تيشان
البابا بول الثالث
مع أليساندرو،
وأوتافيو فارنيسي، 1546
زيت على قماش،
200×173 سم،
Museo di Capodimonte, Naples

هذا السحر. ومحاولة تحليل مكمن هذا السحر ربما تذهب سدى. فالصورة تبدو بسيطة وعفوية إذا ما قورنت بالصور السابقة، وهي تخلو من تجسيد ليوناردو الدقيق لموناليزا، ومع ذلك فإن هذا الشاب المجهول يبدو مثلها مفعمًا بالحياة على نحو غامض. إن نظرته المحدّقة فينا تتصف بالحدة والعاطفة الفياضة بحيث نكاد لا نصدق أن هاتين العينين الحالمتين ليستا إلا قليلاً من التراب الملون المنشور على قطعة قماش خشنة (شكل 213).

لا عجب أن يتنافس الأقوياء على شرف الحصول على صور شخصية من رسم هذا الفنان. ولم يكن تيشان ميالاً إلى إبداع أشباه ترضي غرور الأشخاص، بل أقنعهم بأن فنه سوف يكسبهم حياة دائمة. ولقد فعل ذلك، أو هكذا نشعر عندما نقف أمام الصورة التي رسمها للبابا بول الثالث في نابولي (شكل 214). إنها تظهر زعيم الكنيسة الطاعن في السن ملْتفتًا إلى قريب شاب هو أليساندرو فارنيسي وهو يوشك أن يقدّم فروض الطاعة، في حين ينظر إلينا شقيقه أوتافيو نظرة هادئة. من الواضح أن تيشان كان يعرف صورة البابا ليو العاشر (شكل 206) التي رسمها رفاييل قبل ثمانية وعشرين عامًا، وكان معجبًا بها، إلا أنه كان يهدف بلا شك إلى تجاوزها في تصوير السمات الشخصية. إن لقاء هؤلاء الأشخاص مقنع ودرامي إلى حد لا يسعنا معه إلا أن نفكّر في أفكارهم، ومشاعرهم. هل الكرادلة يتآمرون؟ وهل البابا يعرف مكائدهم الخفيّة؟ ربما





تكون هذه الأسئلة عديمة الجدوى، ولكن المعاصرين ربما حُملوا على طرحها. ولما غادر الرسام روما ملبّيًا الدعوة إلى ألمانيا لرسم الإمبراطور شارل الخامس، تركها غير منتهية.

إن اكتشاف الإمكانات الجديدة للمناهج الجديدة لم يقبل عليه الفنانون في مدن كبيرة مثل البندقية فحسب. والفنان الذي اعتبره الجيل اللاحق أكثر المجددين «تقدمية» وجرأة في المرحلة كلها عاش حياة منعزلة في مدينة بارما (Parma) الصغيرة الواقعة شمالي إيطاليا. وهذا الفنان هو أنطونيو أليغري الذي يدعى كوريجيو (Correggio) (1489؟ ـ 1534). كان ليوناردو ورفاييل قد ماتا، وتيشان قد أصبح ذائع الصيت عندما رسم كوريجيو أهم أعماله، غير أننا لا نعرف مدى اطلاعه على فن عصره. والمرجح أن الفرصة قد سنحت له ليدرس في مدن إيطاليا الشمالية المجاورة أعمال بعض تلاميذ ليوناردو، ويتعلّم طريقته في معالجة الضوء والظل. وفي هذا المجال حقق نتائج جديدة بالكلية، وكان لها تأثير عميق في مدارس الرسامين اللاحقة.

إن الشكل 215 يظهر إحدى أشهر لوحاته ـ «الليلة المقدسة». كان الراعي الطويل قد رأى رؤيا السماء المفتوحة التي يرتّل فيها الملائكة: «المجد لله في الأعالي»، ونحن نشاهدهم يحومون مبتهجين داخل غيمة، وينظرون إلى الأسفل، إلى المشهد الذي خفّ إليه الراعي حاملاً عصاه الطويلة. وفي الزريبة المتهدمة نرى المعجزة ـ الوليد الجديد الذي يشعّ منه النور مضيئًا وجه الأم السعيدة. يتوقف الراعي المندفع، ويتلمس قبعته استعدادًا للركوع والتعبد. ونرى خادمتين شابتين، إحداهما بهرها النور المنبعث من المذود، والأخرى تنظر إلى الراعي متهللة الوجه من الفرح. أما القديس يوسف فهو في الخارج المعتم منشغل بالحمار.

215

كوريجيو

الليلة المقدسة،
نحو 1530

زيت على خشب،
188×256 سم،
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



216

كوريجيو

رفع العذراء إلى السماء،
دراسة من أجل قبة
كاتدرائية بارما، نحو 1526

طبشور أحمر على ورق،
23.8×27.8 سم،
British Museum, London

يبدو التنظيم أول وهلة لا نظام فيه ولا مهارة. والمشهد المزدحم في الجهة اليسرى لا يبدو متوازنًا مع أي مجموعة مقابلة في الجهة اليمنى. إنه لا يتوازن إلا مع النور الشديد الذي أضاء مجموعة العذراء والطفل. لقد استغل كوريجيو أكثر من تيشان إمكانات استخدام اللون والضوء في موازنة الأشكال، وتوجيه النظر جهةً معينة. فنحن نندفع مع



الراعي إلى مكان الحدث، ونحن الذين نرى ما يرى ـ معجزة النور الذي سطع في العتمة التي تحدث عنها إنجيل يوحنا.

ثمة سمة في أعمال كوريجيو جرت محاكاتها طيلة القرون اللاحقة. وهذه السمة تظهر في تزيينه سقوف الكنائس وقبابها. حاول أن يوهم المتعبدين بأن السقف مفتوح، وأنهم ينظرون من خلاله إلى مجد السماء. لقد مكّنته مهارته الفائقة في استخدام تأثيرات الضوء من ملء السقف بغيوم تنيرها الشمس، ويحوم بينها جند السماء وقد تدلّت أرجلهم إلى الأسفل. لعل ذلك لا يليق بالمقام، وقد اعترض عليه بعض أهل ذلك الزمن بالفعل، ولكن عندما تقف في كاتدرائية بارما الجهمة المظلمة وتنظر إلى قبتها، فإن الانطباع رائع، على الرغم من ذلك (شكل 217). ومن سوء الحظ أن هذا النوع من التأثير يصعب أن يعاد إحداثه في نسخة مصوّرة. ولكننا محظوظون بأن بعض رسومه التحضيرية ما زالت في حوزتنا. والشكل 216 يظهر فكرته الأولى عن شخص العذراء الصاعدة على غيمة والمحدّقة إلى بهاء الفردوس الذي ينتظرها. ومن المؤكد أن تبيّن الرسم أيسر من تبيّن الشكل في اللوحة الجدارية، إضافة إلى ذلك نحن قادرون على أن نرى ببساطة وسائل كوريجيو، إذ استطاع ببضع ضربات من فرشاته أن يوحي بهذا الفيض من النور.

217

كوريجيو

رفع العذراء إلى السماء

جدارية، قبة كاتدرائية بارما



أوركسترا رسامي البندقية، تفصيل من لوحة باولو فيرونيز:

«وليمة العرس في قانا»، 1562 - 1563

زيت على قماش.
من اليسار إلى اليمين:
باولو فيرونيز
(عازف الفيول الصادح)،

وجاكوبو باسانو
(عازف البوق الثلاثي)،
وتنتوريتو (عازف الكمان)،
وتيشان (عازف الفيول الجهير)،
Louvre, Paris

الفصل السابع عشر

انتشار العلوم الجديدة

ألمانيا والأراضي المنخفضة، أوائل القرن السادس عشر

إن منجزات رسامي إيطاليا وابتكاراتهم في عصر النهضة قد أحدثت تأثيرًا عميقًا في الشعوب القاطنة شمالي الألب. وبات كل مهتم بإحياء العلم يتطلع إلى إيطاليا، حيث كانت تُكتشف كنوز العصور القديمة وحكمتها. ونحن نعلم تمامًا أننا لا نستطيع التحدث عن التقدم في الفن بالمعنى الذي نتحدث به عن التقدم في المعرفة. إن عملاً فنيًا قوطيًا قد يكون عظيمًا مثل أي عمل من أعمال عصر النهضة. ومع ذلك، فقد يكون أمرًا عاديًا بالنسبة إلى الناس الذين اطلعوا على روائع الجنوب في ذلك الزمن، أن يبدو لهم فجأة أن فنهم قديم الطراز وغير مصقول. كان يمكنهم أن يشيروا إلى ثلاثة منجزات واضحة، أولها اكتشاف المنظور العلمي، والثاني معرفة علم التشريح ـ ومعها التصوير الدقيق للجسم الإنساني ـ والثالث معرفة أشكال البناء الكلاسيكية التي مثّلت في نظر ذلك الزمن كل ما هو جليل وجميل.

وإنه لمشهد آسر أن نرصد ردات فعل مختلف الفنانين والتقاليد على تأثير هذه المعرفة الجديدة، وكيف أكدوا أنفسهم ـ أو استسلموا، كما حدث أحيانًا ـ بحسب قوة شخصيتهم، وسعة رؤيتهم. ربما كان وضع المهندسين المعماريين هو الأصعب. فالطراز القوطي الذي تعوّدوه، والإحياء الجديد للأبنية القديمة كانا، من الناحية النظرية في الأقل، مقنعين ومتسقين، ولكنهما مختلفان في الغاية والروح كأي أسلوبين. لذلك لم يجرِ تبنّي طراز البناء الجديد في شمالي الألب إلا بعد وقت طويل. ولما حدث ذلك، حدث بعد إلحاح متكرر من الأمراء والنبلاء الذين زاروا إيطاليا، ورغبوا في مجاراة العصر. وعلى الرغم من ذلك، فإن المهندسين المعماريين لم يستجيبوا في الغالب إلا استجابة سطحية لمقتضيات الأسلوب الجديد. لقد أظهروا اطلاعهم على الأفكار الجديدة بوضع عمود هنا وإفريز هناك، أي بإضافة بعض الأساليب الكلاسيكية إلى ثروة موضوعاتهم الزخرفية، أما هيكل البناء فقد بقي على حاله في أكثر الأحوال. هناك كنائس في فرنسا، وإنكلترا، وألمانيا حُوِّلت فيها دعائم العقود إلى أعمدة بإضافة تيجان إليها، وبقيت النوافذ القوطية على تشعيبها الكامل، إلا أن القوس المدبّب أخلى السبيل للقوس



218
بيار سوهييه
قسم المنشدين في كنيسة القديس بيار، مدينة كاين، 1518 ـ 1545
طراز قوطي معدَّل

المستدير (شكل 218). وهناك أروقة معمّدة تدعمها أعمدة غريبة على شكل قنينة، وقلاع حافلة بالركائز والأبراج، ولكنها مزينة بتفاصيل كلاسيكية، ومنازل في المدن ذات سقوف مائلة، وأفاريز، وتماثيل نصفية كلاسيكية (شكل 219). ولعل هذه الأشياء قد أفزعت الفنان الإيطالي المقتنع بكمال القواعد الكلاسيكية، ولكن إذا لم نقسها بأي مقياس أكاديمي متحذلق، فقد تعجبنا في أحوال كثيرة البراعة والذكاء اللذان مُزجت بهما هذه الأساليب المتضاربة.

الأمر مختلف بالنسبة إلى الرسامين والنحاتين، لأن المسألة عندهم ليست مسألة اقتباس أشكال معينة متفرقة من مثل الأعمدة أو الأقواس. فلا يرضى إلا صغار الرسامين فحسب باستعارة شكل أو إشارة من منحوتة إيطالية صادفوها. والفنان الحقيقي لا بد من أن يشعر بالرغبة الملحة في فهم مبادئ الفن الجديدة فهما كاملاً، وأن يتقرر عنده جدواها. ونستطيع أن ندرس هذه العملية الهامة في عمل الفنان الألماني العظيم ألبرخت ديورر (Albrecht Dürer) (1471 ـ 1528) الذي كان طيلة حياته واعيًا تمامًا أهمية هذه المبادئ بالنسبة إلى مستقبل الفن.

كان ديورر ابن صائغ متميز الحذق في الصنعة، قدم من هنغاريا، واستقر في مدينة نورمبرغ المزدهرة. وأظهر ديورر، حتى وهو صبي، موهبة مدهشة في الرسم ـ بعض أعماله في ذلك الوقت محفوظ ـ وتدرب في أكبر محترَف لتزيين المذابح، وطبع الصور المحفورة. وهذا المحتَرف كان صاحبه ابن نورمبرغ ميشال فولغموت (Michel Wolgemut). وبعد أن أكمل تدريبه، سلك مسلك كل حرفيي العصور الوسطى الشباب، فارتحل بغية توسيع رؤيته، والبحث عن مكان للاستقرار



219
جان والوت وكريستيان سكـدنيرز
المقر القديم للمستشار، (قلم المحكمة)، بروج، 1535 -1537
من مباني عصر النهضة في الشمال

فيه. كان قصْد ديورر زيارة أعظم نقّاش على النحاس في هذه الفترة، وهو مارتن شونغاور (Martin Schongauer)، ولكن حين وصل إلى كولمار (Colmar)، وجد أن المعلّم قد مات قبل بضعة أشهر. ومع ذلك مكث مع أشقاء شونغاور الذين تولّوا أمر المحترَف، ثم قصد مدينة بازل (Basle) في سويسرا، وقد كانت مركزاً للتعليم، وتجارة الكتب. وعمل هناك رواسم للكتب، ثم واصل الارتحال، فاجتاز جبال الألب إلى شمال إيطاليا. كانت عيناه مفتوحتين خلال رحلاته، فرسم لوحات بالألوان المائية انعكست فيها طبيعة وديان جبال الألب البديعة، ودرس أعمال الفنان مانتينيا. ولما عاد إلى نورمبرغ للزواج وافتتاح مشغل، كان قد اكتسب كل المهارات التقنية التي كان يتوقع أن يكتسبها فنان شمالي من الجنوب. وما لبث أن أظهر أنه لم يكتسب معرفة تقنية فحسب، بل امتلك العاطفة والخيال القويين اللذين يصنعان وحدهما الفنان العظيم. ومن أعماله العظيمة الأولى، سلسلة صور كبيرة مطبوعة توضّح رؤيا القديس يوحنا. وهذه السلسلة حققت نجاحًا من فورها.



220
ألبرخت ديورر
صراع القديس ميخائيل مع التنين، 1498
طبعة من محفورة خشبية، 39.2×28.3 سم

221
ألبرخت ديورر
تعشية كبيرة، 1503
ألوان مائية، قلم حبر، وقلم رصاص وطلاء على ورق، 40.3 × 31.1 سم، Albertina, Vienna

إن رؤى يوم القيامة المرعبة، والعلامات والنُذُر التي تسبقها، لم يتصورها أحد بهذه القوة والقدرة. ولا شك في أن مخيلة ديورر، واهتمام الجمهور، قد غذّاهما الاستياء العام الذي كان واسع الانتشار في ألمانيا في نهاية العصور الوسطى من مؤسسات الكنيسة، هذا الاستياء الذي انفجر أخيراً في حركة الإصلاح الديني التي قادها لوثر. وبالنسبة إلى ديورر وجمهوره، كانت رؤى يوم القيامة قد اكتسبت شيئًا أشبه بالاهتمام الراهن، إذ توقع كثيرون أن تتحقق هذه النبوءات في حياتهم. إن الشكل 220 يوضح بالصورة ما قاله يوحنا في رؤياه (12:7 ـ 8):

> وحدثت حرب في السماء. ميخائيلُ وملائكتُه حاربوا التنينَ، وحارب التنينُ وملائكتُه ولم يقْوَوْا، فلم يوجد مكانهم بعد ذلك في السماء.

لكي يصور هذه اللحظة الرهيبة، أهمل كل الأوضاع التقليدية التي استخدمت مرة بعد أخرى، ورسم بكل سهولة وأناقة صراع بطل ضد عدو صعب المراس. إن القديس ميخائيل في لوحة ديورر لا يتخذ أي وضع، بل يبدو جادًا جدًا. فهو يستخدم يديه كلتيهما، ويبذل قصاراه حتى يغرز رمحه الطويل في عنق التنين، وهذه الحركة القوية تهيمن على كامل المشهد. وحول القديس ملائكةٌ يقاتلون بالسيوف والنبال ووحوشًا شريرة يزري مظهرها الغريب بأي وصف. وتحت ساحة القتال السماوية هذه ينبسط منظر طبيعي هادئ لا يكدّره شيء، مع توقيع ديورر المعروف.

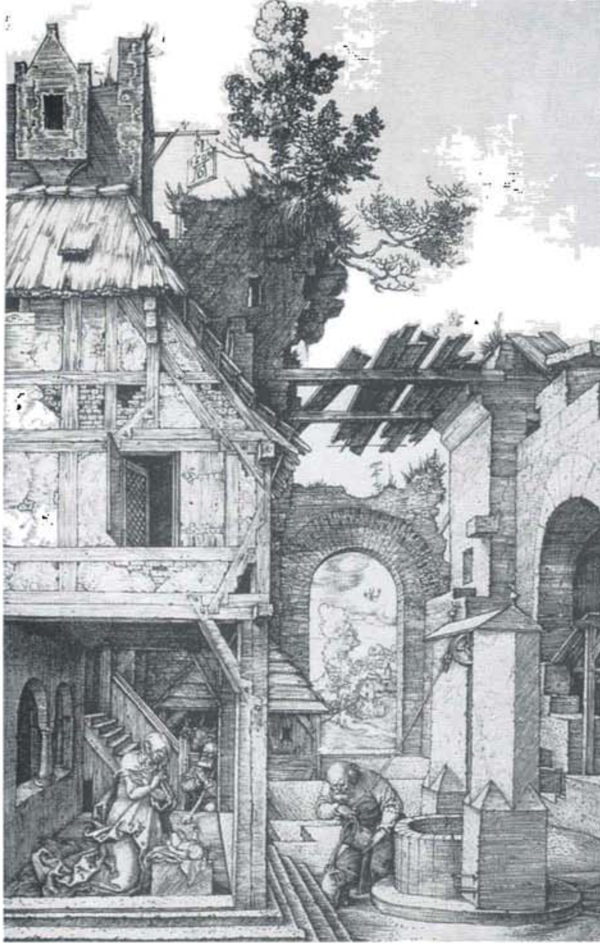


مع أن ديورر قد أثبت أنه رسام الرؤى الغريبة، ووريث أولئك الفنانين القوطيين الذين أبدعوا مداخل الكاتدرائيات العظيمة، فإن هذا الإنجاز لم يكن مقنعًا له. وتظهر دراساته ورسومه المجملة أن هدفه كان أيضًا تأمل جمال الطبيعة، وتصويره بأناة وصدق كأي فنان بما أن يان فان أيك قد بيّن للفنانين الشماليين أن مهمتهم هي أن يعكسوا الطبيعة كالمرآة. وإن بعضًا من دراسات ديورر هذه قد أصبحت مشهورة، ومنها الأرنب (شكل 9)، مثلاً، أو التعشيبة المرسومة بالألوان المائية (شكل 221). ويبدو أن ديورر قد جاهد كي يتمكن تمامًا من محاكاة الطبيعة، ولكن ذلك لم يكن هدفًا في حد ذاته، بل طريقة أفضل من أجل تقديم رؤيا مقنعة للقصص الدينية التي كان ينوي توضيحها في أعماله المرسومة والمنقوشة والمطبوعة. والأناة نفسها التي مكّنته من تخطيط هذه الرسوم

المجملة قد جعلته أيضًا نقّاشًا بالفطرة لا يتعب من إضافة تفصيل إلى تفصيل حتى ينشئ عالمًا واقعيًّا صغيرًا على صفيحة النحاس. ففي لوحة «الميلاد» (شكل 222) التي عملها في عام 1504 (أي حين أدهش مايكل أنجلو أهل فلورنسا باستعراض معرفته بالجسد الإنساني)، تبنّى ديورر الموضوع الذي صوّره شونغاور في منقوشته الجميلة (شكل 185). كان الفنان الأقدم قد اغتنم الفرصة لتصوير الزرائب المتداعية ذات الجدران الخشنة تصويرًا ينمّ عن شغف خاص. وقد يبدو أول وهلة أن هذا هو الموضوع المهم بالنسبة إلى ديورر. إن فناء المزرعة القديمة مع الجرن المتشقق، والقرميد المتخلخل، والجدار المتهدم الذي نَمَت منه الأشجار، وألواح السقف الآيلة إلى السقوط، والتي تعشش فيها الطيور، قد جرى التفكير فيها وتصويرها بهذا الصبر الهادئ المتأمل، بحيث يشعر المرء كم استهوت الفنان روعة المبنى القديم. تبدو الشخوص صغيرة وعديمة الأهمية تقريبًا إذا ما قورنت بالمبنى: مريم التي لجأت إلى سقيفة قديمة، وهي تجثو أمام طفلها، ويوسف الذي يتشاغل بمتح الماء من البئر، ويسكبه في جرة ضيقة الفوهة بكل عناية. ويجب أن ننعم النظر حتى نكتشف أحد الرعاة المتعبدين في الخلفية، ونكاد نحتاج إلى عدسة مكبرة حتى نستبين الملاك التقليدي في السماء يعلن الأخبار السارة للعالم. ومع ذلك لا أحد يمكن أن يذهب إلى أن ديورر كان يحاول عرض مهارته في رسم الجدران القديمة المتهدمة ليس غير. إن فناء المزرعة القديم المهمل هذا، بزواره المتواضعين، ينقل لنا جوًا ريفيًّا فيه من الوداعة ما يحثّنا على التمعّن في معجزة «الليلة المقدسة» بمزاج التأمل الخاشع نفسه، ونحن نتفحص عمل المنقوشة. وفي مثل أعمال النقش هذه، يبدو ديورر أنه قد أجمل تطور الفن القوطي منذ أن تحوّل إلى محاكاة الطبيعة، وأبلغه الكمال. ولكن عقله كان منشغلاً في الوقت ذاته بالتصارع مع الأهداف التي وضعها الفنانون الإيطاليون للفن.

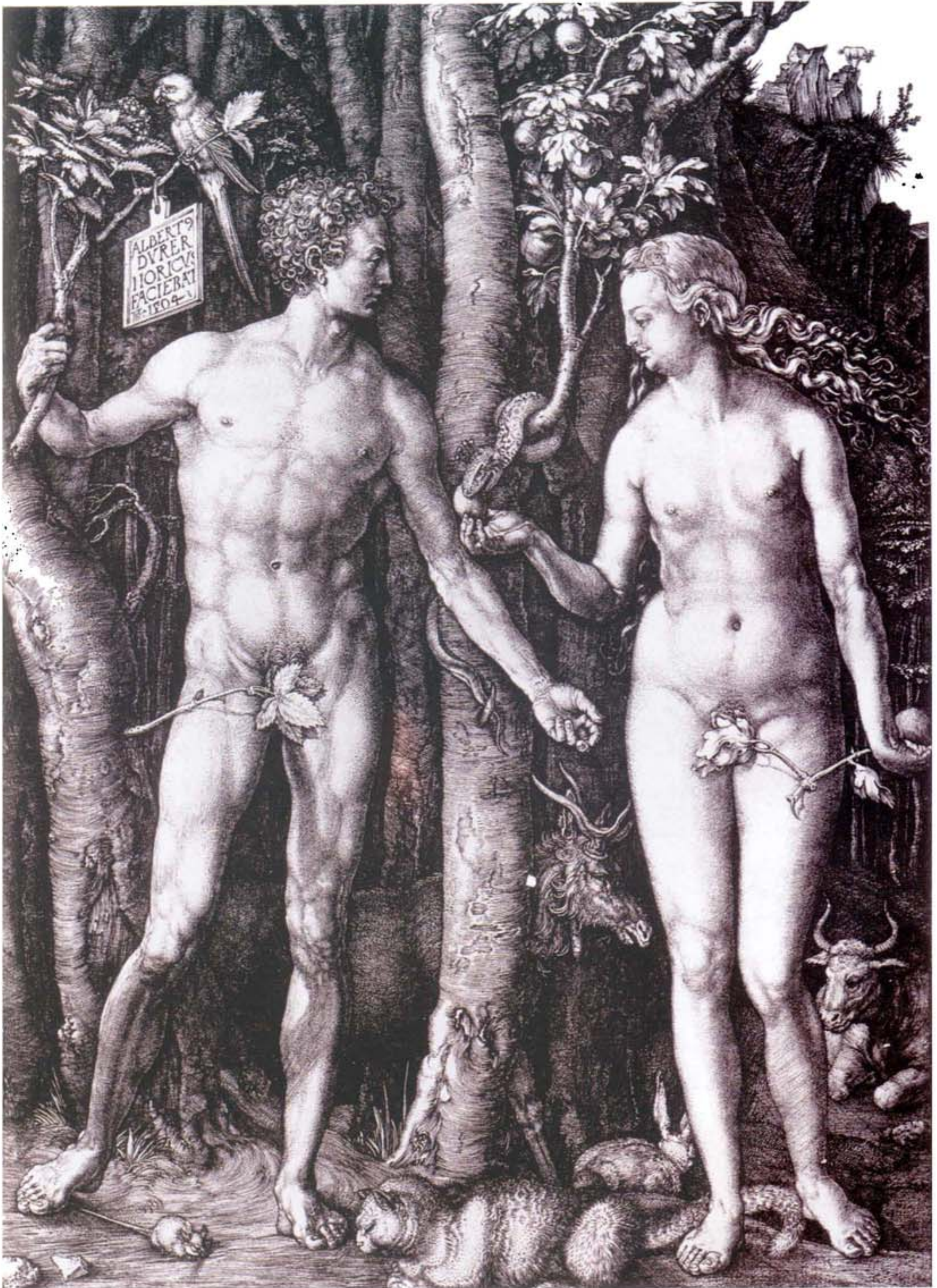
ثمة هدف واحد كان الفن القوطي قد استبعده تقريبًا، وفي هذه الفترة أصبح على رأس الاهتمامات: تصوير الجسد الإنساني بذلك الجمال المثالي الذي أسبغه عليه الفن الكلاسيكي.

وسرعان ما اكتشف ديورر أن أي محاكاة بحتة للطبيعة، وحتى حين تكون متقنة وصادقة مثل لوحة فان أيك «آدم وحواء» (شكل 156)، فإنها لن تكون كافية من أجل إبداع ذلك الجمال المحيّر الذي ميّز أعمال الفن في الجنوب. إن رفاييل، حين واجه هذه المسألة، أشار إلى «فكرة معينة» عن الجمال عثر عليها في ذهنه، وهي فكرة تشرّبها خلال أعوام دراسته للنحت الكلاسيكي والموديلات الجميلة. ولم تكن هذه المهمة بالنسبة إلى ديورر مهمة يسيرة. وهذا لا يرجع إلى قلة فرص الدراسة فحسب، بل إلى أنه يفتقر إلى تقليد راسخ، أو بصيرة واثقة ترشده في



222
ألبرخت ديورر
الميلاد، 1504
منقوشة، 18.5×12 سم

مثل هذه الأمور. ولذلك أخذ يبحث عن وصفة، إن جاز التعبير، يمكن الاعتماد عليها، عن قاعدة ممكن تعليمها توضح ما يعزز جمال الشكل الإنساني. واعتقد أنه قد وجد مثل هذه القاعدة في تعاليم الكتاب الكلاسيكيين عن تناسبات الجسد الإنساني. كانت عباراتهم وقياساتهم مبهمة قليلاً، ولكن مثل هذه المصاعب لم تكن لتعيق ديورر. قال: إنه عزم على جعل ممارسة الأسلاف الغامضة (الذين أبدعوا أعمالاً مفعمة بالحيوية من غير علم واضح بقواعد الفن) قاعدة قابلة للتعليم تمامًا. وإنه لأمر مثير للمشاعر أن نراقب ديورر وهو يختبر مختلف قواعد التناسب، ونراه يحرّف عمدًا هيئة الإنسان، فيرسم أجسامًا أطول مما ينبغي، أو أعرض مما ينبغي، لكي يجد التوازن الصحيح، والتوافق الصحيح. ومن بين النتائج الأولى لهذه الدراسات التي شغلته طيلة حياته كانت منقوشة «آدم وحواء» (شكل 223) التي جسّد فيها كل أفكاره الجديدة عن الجمال والانسجام، والتي دفعه الاعتزاز


ALBERT9
DVRER
NORICVS
FACIEBAT
1504

بها إلى توقيعها باسمه الكامل باللاتينية (ألبرخت ديورر المولود في نورمبرغ صنع [هذه المنقوشة] في عام 1504).

قد يصعب علينا أن نرى من فورنا الإنجاز الذي تنطوي عليه هذه المنقوشة. وهذا يرجع إلى أن الفنان يتكلم لغةً أقل معرفة بها من اللغة التي استخدمها في مثالنا السابق. فالأشكال المنسجمة التي توصّل إليها باستخدامه المتقن للفرجار والمسطرة في القياس والتوازن ليست مقنعة وجميلة مثل نماذجها الإيطالية والكلاسيكية. ثمة إيحاء طفيف بالتصنّع ليس في هيئة آدم وحواء ووقفتهما فحسب، بل في التكوين المتناسق أيضًا. ولكن هذا الشعور بالارتباك سرعان ما يتلاشى عندما ندرك أن ديورر لم يتخلَّ عن طبيعته الميّالة إلى عبادة الأصنام الجديدة، كما فعل فنانون أقل شأنًا منه. وحين ننساق معه إلى جنة عدن، حيث ترقد الفئران مطمئنة إلى جانب القطة، وحيث الأيّل والبقرة والأرنب والببغاء لا يفزعها وقع أقدام الإنسان، وحين ننظر إلى أعماق الدوحة حيث تنمو شجرة المعرفة، ونراقب الحية وهي تعطي حواء الفاكهة المهلكة، في حين يمدّ آدم يده لأخذها، وحين نلاحظ كيف أفلح ديورر في جعل المظهر العام للجسدين الأبيضين المشكّلين بدقة بالغة ينكشف إزاء ظلمة الغابة ذات الأشجار المتشققة، ننتهي إلى استحسان هذا المسعى الجاد الأول إلى غرس المُثُل العليا للجنوب في تربة الشمال.

223
البرخت ديورر
آدم وحواء، 1504
منقوشة، 24.8 ×19.2 سم

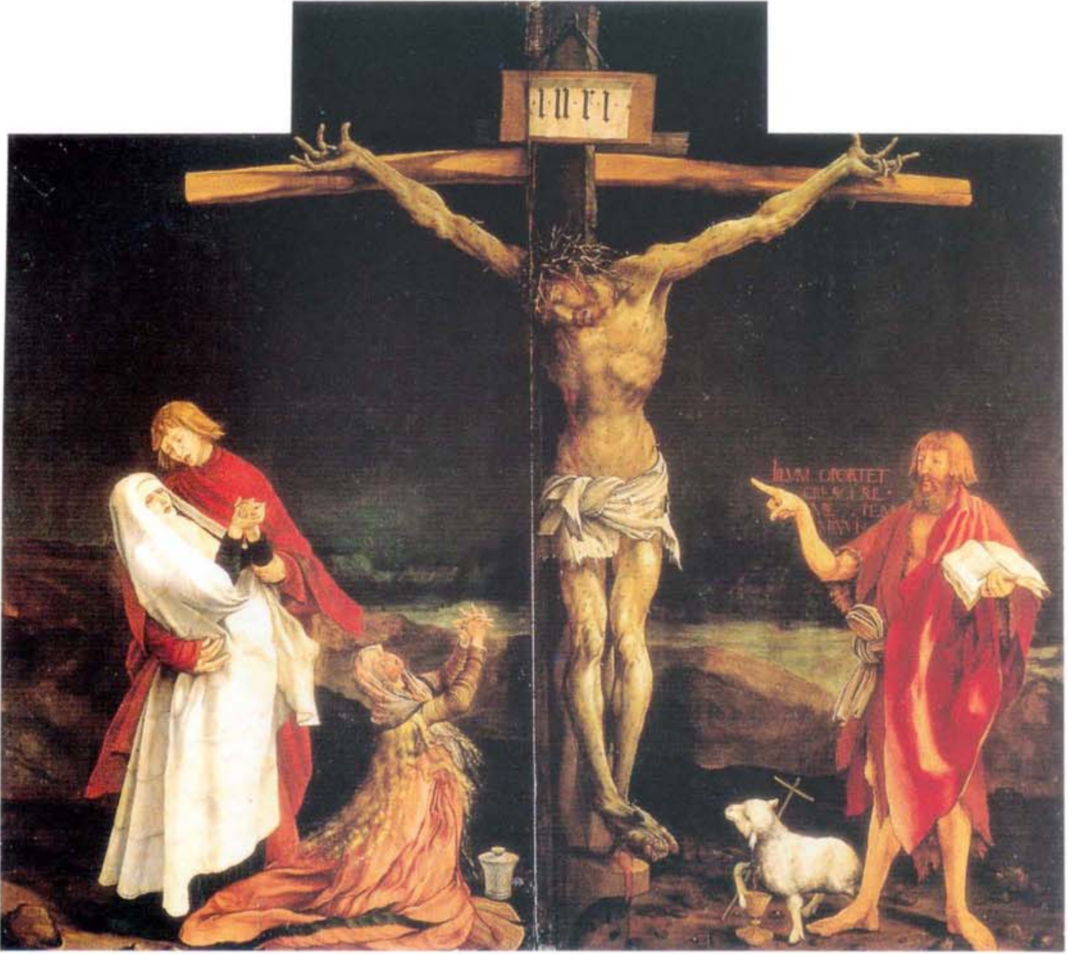
وكان من الصعب، على أية حال، أن يرضى ديورر نفسه. فبعد مضيّ سنة على عرض هذه المنقوشة، سافر إلى البندقية بغية توسيع أفقه، والاطلاع على أسرار الفن الجنوبي. ولم يكن قدوم مثل هذا المنافس البارز مرحَّبًا به تمامًا من صغار فناني البندقية، وعن هذا كتب ديورر إلى أحد أصدقائه قائلاً:

لديّ أصدقاء كُثُر من الإيطاليين، وقد حذروني من تناول الطعام والشراب مع رساميهم. إن أعدائي منهم كثيرون، وهم ينسخون أعمالي التي في الكنائس، وفي أي مكان يجدونها فيه. ثم إنهم يذمّون عملي، ويقولون: إنه ليس على طريقة الكلاسيكيين، وبالتالي ليس جيدًا. ولكن جوفاني بلليني امتدحني كثيراً أمام نبلاء عديدين. وقد أراد أن أعمل شيئًا له. أتى هو نفسه إليّ، وطلب مني ذلك، إنه جزيل العطاء. ويحدثني الناس هنا عن ورع هذا الرجل، وهذا ما حبّبه إليّ. إنه طاعن في السن، وهو أفضل رسام.

في إحدى هذه الرسائل التي بعثها ديورر من البندقية كتب جملة مؤثرة تبيّن شعوره العميق بالتباين بين مكانته كفنان في نقابات نورمبرغ ذات النظام الصارم، وحرية زملائه الإيطاليين: «كم سأرتجف على الرغم من الشمس، فأنا ههنا سيد، وفي الوطن عالة على غيري». ولكن ديورر لم يكابد في أواخر حياته هذه التوجسات. صحيح أنه في البداية اضطر إلى المساومة والجدال مع أغنياء نورمبرغ وفرانكفورت

مثل أي صاحب حرفة، وكان عليه أن يعدهم بألا يستخدم إلا أجود أصناف الأصباغ، ويجعلها طبقات عدة، ولكن شهرته أخذت تنتشر شيئًا فشيئًا، والإمبراطور ماكسيمليان (Maximilian) الذي اعتقدَ أن الفن وسيلة مهمة للتمجيد، ضمن له العمل في مشروعات اتصفت بالطموح. ولما زار ديورر الأراضي المنخفضة وهو في سن الخمسين استُقبل بالفعل استقبال الأسياد. وقد تأثر بذلك، وكتب هو نفسه كيف أقام رسامو أنتورب (Antwerp) في قاعة نقابتهم وليمة فاخرة إكرامًا له: «ولما دعيت إلى مائدة الطعام، وقف الحاضرون على الجانبين وكأنما الداخل كان سيدًا عظيمًا، وكان بينهم كثيرون من أصحاب الرفعة الذين انحنوا جميعًا على نحو بالغ التواضع». إن الاستعلاء الذي ساق الناس إلى ازدراء العاملين بأيديهم قد حطّمه كبار الفنانين في البلدان الشمالية أيضًا.

الأمر المستغرب والمحيّر هو أن الرسام الألماني الوحيد الذي يمكن أن يقارن في العظمة والقدرة الفنية مع ديورر قد طواه النسيان بحيث إننا غير متأكدين من اسمه تمامًا. إن أحد كتاب القرن السابع عشر يذكر ذكرًا ملتبسًا شخصًا يدعى ماتياس غرونويلد (Matthias Grünewald) من أشيفنبرغ (Aschaffenburg)، ويصف بانفعال شديد بعض لوحات هذا الرسام الذي يدعوه «كوريجيو الألماني». ومنذ ذلك الوقت أصبحت هذه اللوحات وغيرها، والتي يعتقد أن الفنان العظيم نفسه رسمها، تُذيَّل عادة باسم غرونويلد. وهذا الاسم لا يذكر على أي حال في أي من سجلات المرحلة أو وثائقها، ويجب علينا أن نرجّح أن الكاتب قد خلط وقائعه. وبما أن بعض اللوحات قد نسبت إلى رسام أحرف اسمه الأولى .M.G.N، وبما أن الرسام ماتيس غوثارت نيثارت (Mathis Gothardt Nithardt) معروف بأنه عاش وعمل على مقربة من أشيفنبرغ في ألمانيا في عصر ديورر تقريبًا، فما يُعتقد الآن هو أن هذا هو اسم ذلك الفنان العظيم وليس غرونويلد. ولكن هذا الرأي لا يسعفنا كثيرًا ما دمنا لا نعرف كثيرًا عن ذلك الفنان ماتيس. وباختصار، فإن ديورر يقف أمامنا كائنًا حيًّا نعرف عاداته وآراءه وأهواءه وأخلاقه، في حين يبقى غرونويلد لغزًا عظيمًا مثل شكسبير. ومن المستبعد أن يكون مرد هذا إلى مصادفة بحتة تمامًا. فما يجعلنا نعرف كثيرًا عن ديورر هو أنه اعتبر نفسه مصلحًا ومجددًا للفن في بلده. وقد فكّر مليًّا في عمله ودواعيه، ودوّن رحلاته وأبحاثه، وألّف كتبًا تعليمية لجيله. وليس هناك ما يشير إلى أن رسام روائع «غرونويلد» قد رأى نفسه في ضوء مماثل. فما لدينا من أعماله هو لوحات مذبح من النوع التقليدي في كنائس إقليمية كبيرة وصغيرة، ومن ضمنها عدد كبير من «الأجنحة» المزيّنة بالصور لمذبح كبير في قرية إيزنهايم الألزاسية. إن أعمال هذا الفنان لا تقدّم أي دليل على أنه جاهد مثل ديورر لكي لا يكون مجرد صاحب حرفة، أو أن تقاليد الفن الديني الراسخة، كما تطورت في أواخر المرحلة القوطية، قد أعاقته. ومع أنه كان بلا شك مطلعًا على



224

غرونويلد

الصلب، 1515

قسم من لوحة مذبح إيزنهايم،
زيت على خشب،
307×269 سم،
Musée d'Unterlinden,
Colmar

بعض مكتشفات الفن الإيطالي العظيمة، فهو لم يستفد منها إلا بقدر ما تلاءمت مع أفكاره عما ينبغي أن يفعله الفن. وبقدر ما يتعلق الأمر بذلك، لا يبدو أنه شعر بأي شكوك. فالفن في رأيه لا ينحصر في البحث عن قوانين الجمال الخبيئة ـ كان يمكن أن يكون له هدف واحد فحسب في رأيه هو هدف الفن الديني كله في العصور الوسطى، أي تقديم موعظة بالصور، أو بيان الحقائق المقدسة التي تعلّمها الكنيسة. إن اللوحة الوسطى لمذبح إيزنهايم (شكل 224) تظهر أنه قد ضحّى بكل الاعتبارات من أجل هذا الهدف الوحيد الطاغي. ففي هذه الصورة المتخشبة القاسية للمخلّص المصلوب لا يوجد شيء من الجمال كما رآه الفنانون الإيطاليون. ومثل واعظ في الأسبوعين الأخيرين من الصوم الكبير، لم يترك غرونويلد شيئًا لم يفعله من أجل أن يبيّن لنا أهوال مشهد المعاناة هذا: جسد المسيح المحتضر الذي يتلوّى من عذاب الصليب، والأشواك العالقة بالجروح المتقيحة التي تغطّي الجسد كله. وفي هذا المشهد يشكل الدم الأحمر الداكن مقابلة صارخة مع الجسد الشاحب



الواهن. وتتحدث إلينا ملامح إنسان الأحزان، وحركة يديه المعبرة عن معنى الجلجلة. وتنعكس معاناته في مجموعة مريم المعتادة، وفي زي الأرملة المغُمى عليها بين ذراعي القديس يوحنا الإنجيلي الذي أوكل إليه الرب أمر العناية بها، وفي ضآلة مريم المجدلية التي جلبت إناء المرهم معها، وهي تعتصر يديها ألمًا. وإلى الجانب الآخر للصليب، يقف يوحنا المعمدان مع الخروف، الرمز القديم، والذي يحمل الصليب ويسكب دمه في كأس العشاء الرباني. وهو يشير إلى المخلص إشارة حازمة وآمرة، وفوقه كُتبت الكلمات التي يقولها (حسبما ورد في أنجيل يوحنا 30:3): «ينبغي أن ذلك يزيد وأني أنا أنقص».

ولا شك في أن الفنان أراد من المشاهد أن يفكّر في هذه الكلمات التي أكدتها إشارة يد يوحنا المعمدان إليها. وربما أرادنا أيضًا أن «نرى» كيف ينبغي أن يزيد المسيح وأن ننقص نحن. وذلك لأن هذه اللوحة التي يبدو فيها الواقع مصوَّرًا من غير أي تخفيف من هوله تتضمن سمة غريبة وغير واقعية هي اختلاف الشخوص في الحجم اختلافًا كبيرًا. وحسبنا أن نقارن بين يدي مريم المجدلية ويدي المسيح حتى ندرك تمامًا الفرق المدهش في حجمها. ومن الواضح أن غرونويلد قد رفض قواعد الفن الحديث كما تطور منذ عصر النهضة، وأنه قد عاد عمدًا إلى مبادئ رسامي العصور الوسطى، ورسامي مراحل التطور الأولى الذين نوَّعوا حجم شخوصهم بحسب الأهمية في الصورة. وكما ضحى بالجمال المبهج في سبيل رسالة المذبح الروحية، أهمل أيضًا المطالبة الجديدة بالتناسبات الصحيحة، بما أن ذلك قد ساعده على التعبير عن الحقيقة الصوفية في كلمات يوحنا.

225
غرونويلد
القيامة، 1515
من لوحة مذبح إيزنهايم،
زيت على خشب،
143×269 سم،
Musée d'Unterlinden, Colmar

وهكذا، فإن عمل غرونويلد قد يذكّرنا مرة أخرى بأن الفنان يمكن أن يكون عظيمًا بالفعل من غير أن يكون «تقدميًا»، لأن عظمة الفن لا تكمن في الاكتشافات الجديدة. واطلاع غرونويلد على هذه الاكتشافات واضح كل الوضوح عندما كانت تساعده على التعبير عما يودّ نقله إلينا. وكما استخدم فرشاته لتصوير جسد المسيح المعذّب الميّت، استخدمها في لوح آخر ليصوّر تغيّره عند انبعاثه من الموت إلى طيف من النور السماوي (شكل 225). من الصعب وصف هذه اللوحة لاعتمادها الكبير على الألوان. فالمسيح يبدو وكأنه قد طار عاليًا من القبر مخلفًا وراءه ذيلاً من النور الساطع ـ الكفن الذي لُفَّ فيه الجسد يعكس أشعة الهالة الملونة. وثمة مقابلة صارخة بين المسيح القائم من القبر، والمحلق فوق المشهد، والحركات المخذولة للجند على الأرض، والذين غمرهم وبهرهم طيف النور المفاجئ. إن هول الصدمة يشعرنا بها تلوّيهم في دروعهم. وبما أننا لا نستطيع تقدير المسافة بين مقدمة اللوحة وخلفيتها، فإن الجنود الذين وراء القبر يبدون مثل دمى وقعت على الأرض، وأشكالهم الملتوية تبرز تجلّي جسد المسيح الهادئ الجليل.



226
لوكاس كراناخ
استراحة أثناء الهروب
إلى مصر، 1504
زيت على خشب،
53×70.7 سم،
Gemäldegalerie,
Staatliche Museen,
Berlin

والفنان الألماني الثالث المشهور من جيل ديورر هو لوكاس كراناخ (Lucas Cranach) (1472 ـ 1553) الذي بدأ بداية واعدة. قضى وهو شاب أعوامًا عدة في جنوبي ألمانيا والنمسا، وحين اكتشف جورجوني الذي قدم من تلال الألب الجنوبية الواطئة جمال الطبيعة الجبلية (شكل 209)، استهوت هذا الفنان الشاب غابات التلال الشمالية وآفاقها، ففي لوحة ترجع إلى عام 1504 ـ حين عرض ديورر رسومه المطبوعة (الشكلان 222 و223) ـ صوّر كراناخ العائلة المقدسة وهي هاربة إلى مصر (شكل 226). إنهم يستريحون عند نبع في منطقة جبلية ذات شجر. والمكان ساحر في هذه البرية ذات الشجر الملتف، والأفق الفسيح للوادي الأخضر الجميل. تجمع حول العذراء حشد من الملائكة الصغار، أحدهم يقدم للمسيح الطفل توت العليق، ويحْضر آخر الماء في صدفة، في حين جلس الباقون يعزفون على النايات والمزامير ترويحًا عن اللاجئين المتعبين. إن هذا الإبداع الشعري قد حافظ على شيء من غنائية فن لوخنر (شكل 176).



227
ألبرخت ألتدورفر
منظر طبيعي،
نحو 1526 - 1528
زيت على رَقّ،
مثبت على خشب،
22×30 سم،
Alte Pinakothek,
Munich

أصبح كراناخ في أعوامه الأخيرة رسامًا بارعًا متماشيًا مع الدُرْجة (fashion) في بلاط ساكسونيا (Saxony)، وكان مدينًا بشهرته لصداقته مع مارتن لوثر في المقام الأول. ولكن يبدو أن إقامته القصيرة في إقليم الدانوب كانت كافية لفتح عيون القاطنين في مناطق الألب على جمال الطبيعة المحيطة بهم. فالرسام ألبرخت ألتدورفر (Albrecht Altdorfer) (1480؟ـ 1538) المولود في رغينزبرغ (Regensburg)، ذهب إلى الغابات والجبال من أجل دراسة تأثير العوامل الجوية في أشكال الصخور وأشجار الصنوبر. إن كثيرًا من لوحاته المائية والمطبوعة، وواحدة من لوحاته الزيتية في الأقل (شكل 227)، لا تروي أي قصة، ولا تتضمن أي كائن بشري. وهذا تغير بالغ الأهمية. فحتى الإغريق بكل شغفهم بالطبيعة لم يرسموا الطبيعة إلا خلفية للمناظر الرعوية (شكل 72). وفي العصور الوسطى كان من الصعب تصوّر لوحة لا يتجلّى فيها موضوع ما، مقدّسًا كان أم غير مقدّس. ولم يتمكّن الفنان من بيع

لوحة هدفها الوحيد تسجيل استمتاعه بجمال الطبيعة إلا بعد أن أصبحت مثل هذه البراعة تثير اهتمام الجمهور.

في هذه العقود الأولى الرائعة من القرن السادس عشر لم يظهر في الأراضي المنخفضة عدد كبير من الرسامين البارزين بقدر ما ظهر خلال القرن الخامس عشر حين كان معروفًا في أوروبا كلها رسامون من مثل يان فان أيك، وروجير فان در فايدن، وهوغو فان در غوس. وأولئك الفنانون، أو في الأقل الذين سعوا إلى استيعاب المناهج الجديدة، كما فعل ديورر في ألمانيا، كثيرًا ما كانوا يتمزقون بين إخلاصهم للمناهج القديمة، وشغفهم بالجديد. ومن أمثلة هذه الحالة أحد أعمال الرسام جان غوسيرت (Jan Gossaert) الذي يدعى ميبيوس (Mabuse) (1478؟ ـ 1532). كان لوقا الإنجيلي، كما يُروى، رسامًا محترفًا، لذلك يصوَّر هنا وهو يرسم **العذراء وطفلها**. وطريقة تصوير ميبيوس متفقة تمامًا مع تقاليد يان فان أيك وأتباعه، ولكن الخلفية مختلفة كل الاختلاف. وتظهر اللوحة أنه رغب في التباهي باطلاعه على منجزات الإيطاليين، فأبرز مهارته في علم المنظور، ومعرفته بالعمارة الكلاسيكية، وتمكنه من موضوع الضوء والظل. والحصيلة لوحة عظيمة السحر بالتأكيد، ولكنها تفتقر إلى الانسجام البسيط للأمثلة الشمالية والإيطالية على السواء. ويتساءل المرء: لماذا لم يجد القديس لوقا مكانًا يرسم فيه العذراء خيرًا من فناء هذا القصر اللافت للنظر، والمعرّض لتيارات الهواء؟

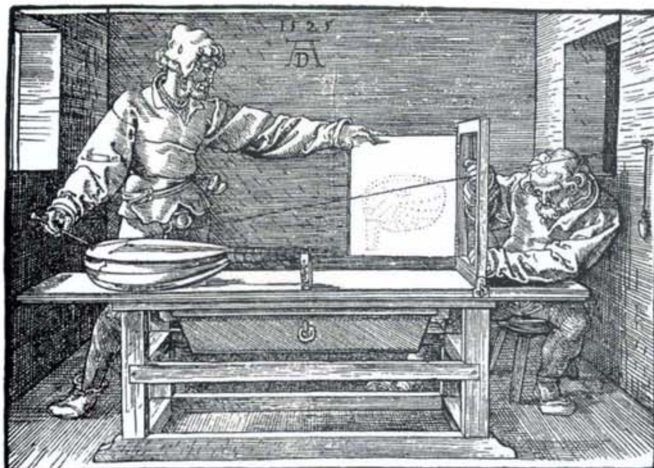
228
ميبيوس
القديس لوقا يرسم العذراء،
نحو 1515
زيت على خشب،
205×230 سم،
Národní Galerie,
Prague

هكذا اتفق أن لا يكون أعظم فناني الأراضي المنخفضة في تلك المرحلة من مناصري الأسلوب الجديد، بل من أولئك الذين رفضوا، كما رفض غرونويلد في ألمانيا، أن تجتذبهم حركة الجنوب الحديثة. فعاش في مدينة هرتوغنبوش (Hertogenbosch) الهولندية فنان من أولئك الفنانين يدعى هيرونيموس بوش (Hieronymus Bosch). ونحن لا نعلم عنه إلا القليل، ولا نعرف كم بلغ من العمر حين أدركته الوفاة في عام 1516، ولكن من المؤكد أن فترة طويلة من حياته كانت حافلة بالنشاط بما أنه أصبح رسامًا مستقلاً في عام 1488. وكما فعل غرونويلد، بيّن بوش أن تقاليد الرسم ومنجزاته التي تطورت بغية تمثيل الواقع أصدق تمثيل يمكن أن تُدار، إذا صحت العبارة، بغية إعطائنا صورة مقنعة أيضًا للأشياء التي لم ترها عين إنسان. وأصبح بوش مشهورًا بالصور المرعبة التي رسمها للقوى الشريرة. وربما ليس مصادفة أن يكون عند ملك إسبانيا المتشائم فيليب الثاني ميل إلى هذا الفنان الذي شغله كثيرًا نزوع الإنسان الشديد إلى الشر. والشكلان 229 و230 هما قسمان من لوحة مرسومة على ثلاثة ألواح اشتراها الملك من الفنان، ولذلك فهي ما زالت في إسبانيا. في الجهة اليسرى نشاهد غزو الشر للعالم، وخلق حواء، وإغواء آدم، ثم طردهما من الفردوس، في حين نرى في الأعلى سقوط الملائكة



المتمردين الذين يُرمى بهم من السماء مثل سرب من الحشرات المقززة. وفي اللوح الأيمن نشاهد رؤيا الجحيم حيث تتراكب الأهوال، والنيران وأنواع التعذيب، وكل الشياطين المخيفة التي نصفها بشر ونصفها حيوان، أو نصفها آلة، والتي تبتلي وتعاقب الأرواح المسكينة الخاطئة إلى الأبد. وهذه هي المرة الأولى، وربما الوحيدة التي نجح فيها فنان في إعطاء شكل للمخاوف التي استحوذت على عقول الناس في العصور الوسطى. وهذا إنجاز ربما لم يكن ممكنًا إلا في هذه الفترة التي ما زالت فيها الأفكار القديمة قوية، إضافة إلى أن الروح الحديثة قد أمدّت الفنان بأساليب تصوير ما كان يراه. ربما كان من الممكن أن يكتب هيرونيموس بوش على لوحاته التي صوّر فيها الجحيم ما كتبه يان فان أيك على لوحة «خطوبة أرنولفيني» الوادعة: «لقد كنت هنا».

229 ـ 230
هيرونيموس بوش
الفردوس والجحيم،
نحو 1510
اللوحان الأيمن والأيسر
من صورة ثلاثية الألواح
(triptych)،
زيت على خشب،
135×45 سم،
Prado, Madrid



ألبرخت ديورر
الفنان يدرس
تقصير الخطوط، 1525
محفورة خشبية،
18.2×13.6 سم،
من كتاب ديورر
عن المنظور والتناسب
Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt

الفصل الثامن عشر

أزمة الفن

أوروبا، أواخر القرن السادس عشر

يبدو أن عشاق الفن في المدن الإيطالية قد أجمعوا حوالى عام 1520 على أن فن الرسم قد بلغ غاية الكمال. فما حاولت الأجيال السابقة إنجازه، أنجزه بالفعل رجال من مثل مايكل أنجلو، ورفاييل، وتيشان، وليوناردو. لم يواجهوا، على ما يبدو، مشكلة بالغة الصعوبة في التخطيط، ولا موضوعًا بالغ التعقيد. لقد بيّنوا كيف يجمعون الجمال والانسجام مع الصحة، بل تجاوزوا ـ هكذا قيل ـ أشهر تماثيل الإغريق والرومان. والصبي الذي كان يرغب في أن يكون ذات يوم رسامًا، ربما لم يسعده الاستماع إلى هذا الرأي العام. فمهما أعجبته أعمال كبار الرسامين الأحياء، لا بد أن يكون قد تساءل إن كان صحيحًا أنه لم يبقَ شيء يمكن فعله لأن الفن قد حقق كل ما يمكن أن يحققه. ولكن بعضهم تقبّل هذه الفكرة على ما يظهر فجدَّ في تعلّم ما قد تعلّمه مايكل أنجلو، ومحاكاة أسلوبه قدر المستطاع. وبما أنه قد أحبَّ رسم الشخوص العارية في أوضاع معقدة، فلا بأس أن يقلّدوه، ويدخلوا صور العراة في لوحاتهم سواء أكانت مناسبة أم لا. وكانت حصيلة ذلك مضحكة أحيانًا ـ المشاهد الدينية المأخوذة من الكتاب المقدس قد ازدحمت بما بدا أنه فريق من الرياضيين الشباب. والنقاد المتأخرون الذي رأوا أن هؤلاء الرسامين الشباب قد ضلّوا عن القصد بما أنهم قلّدوا مايكل أنجلو لأن أسلوبه كان دارجًا، أطلقوا على هذه المرحلة اسم المانرية (Mannerism). ولكن الفنانين الشباب في هذه المرحلة لم يكونوا كلهم من الحماقة بحيث اعتقدوا بأن كل ما يُطلب من الفن هو مجموعة من صور العراة في أوضاع صعبة. وشَكَّ كثيرون بالفعل في أن يتوقف الفن، وفي النهاية أن يكون تجاوز رسامي الجيل السابق المشهورين غير ممكن، إن لم يكن في معالجة الشكل الإنساني، فربما في نواحٍ معينة. أراد بعضهم أن يتفوق عليهم في الابتكار، أراد أن يرسم لوحات حافلة بالدلالة والحكمة ـ وهي بالفعل حكمة من النوع الذي يجب أن يبقى مبهمًا إلا على أهل العلم الكبار. إن أعمالهم تكاد تشبه ألغازًا مصوّرة لا يمكن أن يحلّها إلا الذين يعرفون ما اعتقد علماء ذلك الزمن أنه المعنى الصحيح للكتابة الهيروغليفية المصرية، وكتابة العديد من المؤلفين القدماء شبه المنسيين. ومن ناحية أخرى، أراد آخرون أن يلفتوا الانتباه بأعمال جعلوها أقل



231
فديريكو زوكارو
نافذة قصر زوكاري،
روما، 1592

طبيعية، وأقل وضوحًا، وأقل بساطة وانسجامًا من أعمال كبار الرسامين. ويبدو أنهم حاولوا أن يثبتوا أن هذه الأعمال تتصف بالكمال ـ لكن الكمال ليس مثيرًا للاهتمام على الدوام. فما إن تألفه حتى يكف عن إثارتك. لذلك فإن الهدف هو المدهش، وغير المتوقع، وغير المسموع به. وبالطبع فإن استحواذ فكرة التفوق على الرسامين الكلاسيكيين كان يفتقر إلى الحصافة، وهذا ساق حتى أفضلهم إلى تجارب غريبة معقدة. وهذه المساعي المحمومة إلى التفوق كانت على نحو ما خير تكريم للفنانين السابقين. ألم يقل ليوناردو نفسه: «إن التلميذ الذي لا يتجاوز معلمه تلميذ بائس»؟ وكان كبار الفنانين «الكلاسيكيين» قد بدأوا هم أنفسهم تجارب جديدة وغير مألوفة، وشجعوها إلى حد ما، وإن شهرتهم بالذات، والسمعة الحسنة التي تمتعوا بها في أعوامهم الأخيرة، قد مكنتهم من تجريب تأثيرات جديدة غير تقليدية في التنظيم، أو التلوين، ومن استكشاف إمكانات فنية جديدة. وفي بعض الأحيان، كان مايكل أنجلو خاصةً يبدي إهمالاً جريئًا لكل التقاليد ـ ظهر ذلك أكثر ما ظهر في العمارة حيث تخلّى أحيانًا عن القواعد المقدسة للتراث الكلاسيكي، واتبع مزاجه ونزوته. وكان هو نفسه من عوّد الجمهور استحسان «أهواء» الفنان و«ابتكاراته»، وكان مثال العبقري الذي لا يرضى بما أنجزه من روائع سابقة لا نظير لاكتمالها، بل كان دائب البحث عن أساليب جديدة، وأشكال تعبير جديدة.

وكان أمرًا عاديًّا أن يعتبر الفنانون الشباب هذا الموقف ترخيصًا لإدهاش الجمهور بابتكاراتهم الخاصة «الأصيلة». وقد أدّت محاولاتهم إلى بعض التصاميم المسلّية. فالنافذة التي على شكل وجه (شكل 231)، صممها المهندس والرسام فديريكو زوكارو (1543؟ ـ 1609) تعطينا فكرة جيدة عن هذا النوع من النزوات.

ومن ناحية أخرى، كان معماريون آخرون أكثر تصميمًا على عرض معرفتهم الواسعة بالمؤلفين الكلاسيكيين. وقد فاقوا بها بالفعل أساتذة جيل برامانتي. وكان أعظم هؤلاء المعماريين وأعلمهم أندريا بالاديو (Andrea Palladio)

(1508 ـ 1580). والشكل 232 يظهر الفيلا المستديرة الشهيرة التي بناها على مقربة من فيشنسا (Vicenza)، وهي على نحو ما «نزوة» أيضًا، لأن لها أربعة جوانب متماثلة، ولكل جانب مدخل مسقوف على شاكلة واجهة معبد، والمداخل تحيط بقاعة مركزية تذكرنا بالبانثيون الروماني (شكل 75). ومهما كان هذا المبنى المركّب جميلاً، فمن الصعب أن يكون صالحًا للسكن. إن البحث عن الجدة والتأثير قد تعارض مع غاية العمارة العادية.

الفنان الذي يمثل هذه المرحلة هو النحات والصائغ الفلورنسي بنفينوتو شلليني (Benvenuto Cellini) (1500ـ1571). وقد وصف شلليني حياته الخاصة في كتاب معروف يقدم صورة لعصره غنية بالألوان، ومفعمة بالحياة. ومع أنه كان متباهيًا وقاسيًا ومغرورًا، فمن الصعب أن تعارضه لأنه يروي قصة مغامرته ومآثره وصفًا حيًّا يجعلك تعتقد أنك تقرأ إحدى روايات ألكسندر دوما (Dumas). إنه حقًا ابن زمنه في خيلائه، وغروره، وقلقه الذي ساقه من مدينة إلى أخرى، ومن بلاط إلى آخر مثيرًا مشاجرات هنا، ومحرزًا نجاحًا هناك. وأن يكون المرء فنانًا لم يعد في نظره يعني أن يكون صاحبَ محتَرَفٍ رزينًا ومحترمًا، بل «فنانًا مبدعًا» يتنافس على محاباته الأمراء والكرادلة. ومن أعماله اليدوية القليلة التي وصلت إلينا ممْلحة

232
أندريا بالاديو
الفيلا المستديرة،
قرب فيشنسا، 1550
فيلا إيطالية
من القرن السادس عشر





233
بنفينوتو شلليني
مملحة المائدة، 1543
ذهب وميناً مرصعان بالجواهر على قاعدة أبنوس، الطول 33.5 سم، Kunsthistorisches Museum, Vienna

234
بارمجيانينو
مادونا ذات العنق الطويل، 1534 ـ 1540
توفي الفنان قبل إنهائها، زيت على خشب، 216×132 سم، Uffizi, Florence

مائدة ذهبية صُنعت للملك الفرنسي في عام 1543 (شكل 233). وشلليني يروي لنا القصة بكثير من التفصيل. ونسمع كيف صدّ عالمين شهيرين جازفا في اقتراح الموضوع عليه، وكيف صنع من الشمع مجسمًا من ابتكاره يمثّل اليابسة والبحر. ولكي يظهر تداخل اليابسة والبحر، جعل أرجل الشخصيْن متشابكة: «البحر الذي يتخذ هيئة رجل يحمل زورقًا دقيق الصنع يستوعب ملحًا كافيًا. وقد وضعت تحته أربعة أفراس بحر، وأعطيته رمحًا له ثلاث شُعَب، وصنعت الأرض على هيئة امرأة جميلة بالغة الرشاقة، ووضعت إلى جانبها معبدًا بالغ الزخرفة لاستيعاب الفلفل». ولكن قراءة ما كتب عن هذا الابتكار الدقيق أقل تشويقًا من القصة التي يرويها شلليني عن حمله الذهب من عند خازن الملك، ومهاجمة أربعة قطّاع طرق له، وتشتيته شملهم. قد يرى بعضنا أناقة شخوص شلليني المصقولة مسرفة الزخرفة، ومتكلفة. وربما يعزّينا أن نعلم أن صانعها كان يتصف بالجسامة التي يفتقر إليها عمله.

إن نظرة شلليني تمثل مساعي المرحلة القلقة المحمومة لابتداع شيء أكثر إثارة للاهتمام، وأكثر غرابة من أعمال الجيل السابق. ونحن نجد الروح ذاتها في لوحات أحد أتباع كوريجيو، وهو بارمجيانينو (Parmigianino) (1503 ـ 1540). وأستطيع أن أتخيّل أن بعضهم قد يجد عذراءه (شكل 234) منفّرة بعض الشيء، لأن الموضوع المقدس قد عولج معالجة متكلّفة ومفتقرة إلى البساطة. إنها تخلو من تلك السهولة والبساطة اللتين عالج بهما رفاييل ذلك الموضوع القديم. واللوحة تُدعى «مادونا ذات العنق الطويل»، وذلك لأن الرسام جعل عنق القديسة العذراء طويلاً مثل عنق بجعة رغبةً منه في إظهارها





رشيقة وأنيقة. لقد مدّ وطوّل نِسَب الجسد الإنساني بطريقة غريبة التقلب. نحن نرى يد العذراء ذات الأصابع الرخصة الطويلة، وساق الملاك الطويلة في المقدمة، والنبيّ النحيل المضنى الذي يحمل لفيفة الرَّق، نرى كل ذلك وكأننا ننظر إلى مرآة مشوّهة. ومع ذلك، لا يمكن الشك في أن الفنان قد حقق هذا التأثير من خلال الجهل أو عدم المبالاة. لقد حرص على أن يُظهر لنا أنه أحبّ هذه الأشكال المطوّلة غير العادية، ولكي يتأكد من الأثر المطلوب، وضع عمودًا عاليًا غريب الشكل، وغريب النِسَب أيضًا في خلفية اللوحة. وفي ما يخص تنظيم اللوحة، أظهر لنا أيضًا أنه لا يؤمن بالتوافقات المتعارف عليها. فبدلاً من توزيع الشخوص بالتساوي على جانبي العذراء، جمع حشدًا من الملائكة المتدافعين في زاوية ضيقة، وترك الجانب الآخر فارغًا تمامًا ليظهر شخص النبي الطويل متضائلاً بسبب البعد، بحيث يكاد لا يبلغ ركبة العذراء. وإذا كان هذا جنونًا، فلا شك في أنه ينطوي على أسلوب. لقد أراد الفنان أن لا يكون تقليديًا، وأن يُظهر أن الحل الكلاسيكي للانسجام التام ليس الحل الوحيد الممكن مباشرة للتأثير في عشاق الفن ذوي الثقافة الرفيعة. وسواء أأعجبنا مسلكه أم لم يعجبنا، فلا بد أن نقرّ بأنه كان على وفاق مع نفسه. وبالفعل، فإن بارمجيانينو وكل فناني زمانه الذين تقصّدوا خلق شيء جديد وغير متوقع، حتى على حساب الجمال «الطبيعي» الذي أسسه كبار الرسامين، ربما كانوا أول فناني «الحداثة». وسوف نرى حقًا أن ما يدعى الآن الفن «الحديث» كان متجذرًا في دافع مماثل إلى تلافي الوضوح، وتحقيق جمال مختلف عن الجمال الطبيعي التقليدي.

235
جامبولونيا
الإله عطارد، 1580
برونز، الارتفاع 187 سم،
Museo Nazionale del Bargello, Florence

في هذه المرحلة الغريبة التي ألقى عليها عمالقة الفن ظلالهم، كان فنانون آخرون أكثر تفاؤلاً بالتفوق عليهم بالمعايير العادية للبراعة، والمعرفة الفنية. قد لا نوافقهم على كل ما فعلوا، ولكننا هنا أيضًا مرغمون على الإقرار بأن بعض محاولاتهم يفاجئنا. ومن أمثلة ذلك تمثال رسول الآلهة للنحات الفلمنكي جان دو بولون (Jean de Boulogne) (1529 ـ 1608) الذي سمّاه الإيطاليون جوفاني دابولونيا، أو جامبولونيا (Giambologna) (شكل 235). تبنّى هذا النحات مهمة إنجاز المستحيل ـ تمثال يتغلّب على ثقل المادة الجامدة، ويخلق إحساسًا بالطيران السريع في الفضاء. وقد أفلح في ذلك إلى حد ما، فالتمثال لا يمس الأرض إلا رأسُ إصبع قدمه، أو لا يمسّ الأرض بالأحرى، بل نفحة هواء تخرج من قناع يمثّل ريح الجنوب. ولقد أولى توازن التمثال عناية جعلته يبدو محلقًا في الفضاء فعلاً، بل يكاد يبدو منطلقًا فيه سريعًا ورشيقًا. وربما وجد نحات كلاسيكي، أو حتى مايكل أنجلو، مثل هذا الانطباع غير مناسب

للتماثيل التي ينبغي أن تذكّرنا بالمادة الثقيلة التي نُحتت منها ـ ولكن جامبولونيا آثر، مثل بارمجيانينو، أن يتحدّى هذه القواعد الراسخة ليظهر الآثار المدهشة التي يمكن إنجازها.

لعل أعظم هؤلاء الرسامين في أواخر القرن السادس عشر قد عاش في البندقية، وكان يُدعى جاكوبو روبوستي (Jacopo Robusti)، لكنه تلقّب باسم تنتوريتو (Tintoretto) (1518 ـ 1594). ولقد ملّ هو أيضًا الجمال البسيط في الأشكال والألوان التي عرضها تيشان على أهل البندقية، على أن استياءه قد كان بلا شك أكثر من مجرد رغبة في إنجاز أشياء غير مألوفة. ويبدو أنه شعر بأن تيشان، وإن كان رسام جمال لا نظير له، فإنه رسم لوحات سارّة أكثر منها محركة، أي إنها لم تكن مثيرة بما يكفي لبعث الحياة في قصص الكتاب المقدس وأساطيره المشهورة. وسواء أكان على صواب أم لا، فلا بد على كل حال أن يكون قد عزم على رواية هذه القصص على نحو مغاير، وعلى جعل المشاهد يشعر بالهزة، ويتحسس الدراما في الأحداث المصوَّرة. إن الشكل 236 يظهر أنه قد نجح في جعل لوحاته غريبة وآسرة. وهذه اللوحة تبدو أول وهلة مرتبكة ومربكة. فبدلاً من رؤية تنظيم واضح للشخوص الرئيسة على سطح اللوحة، كما عند رفاييل، نشاهد أعماق سقف معقود غريب. وفي الزاوية اليسرى رجل طويل ذو هالة يرفع يده وكأنه يوقف شيئًا يحدث، وإذا تتبعنا حركته يمكن أن نرى أنه مهتم بما يجري تحت السقف على الجانب الآخر من اللوحة. هناك رجلان يوشكان أن يُنزلا جثة من قبر ـ لقد رفعا الغطاء ـ يساعدهم رجل معمَّم، في حين يحاول نبيل في الخلفية يحمل مشعلاً أن يقرأ الكلمات المنقوشة على قبر آخر. من الواضح أن هؤلاء الرجال ينهبون سرداب موتى. ثمة جثة غريبة التجسيم ملقاة على سجادة، وإلى جانبها يجثو شيخ جليل في لباس فخم ينظر إليها. وفي الزاوية اليمنى نرى مجموعة من النساء والرجال يشيرون بالأيدي، وينظرون باندهاش إلى القديس ـ لا بد أن يكون الشخص ذو الهالة هو القديس. وإذا أمعنا النظر رأينا أنه يحمل كتابًا ـ إنه القديس مرقص الإنجيلي، شفيع مدينة البندقية. ماذا يحدث؟ إن اللوحة تمثل قصة إحضار رفات القديس مرقص من الإسكندرية (مدينة «الوثنيين») إلى البندقية حيث أقيم له الضريح الشهير في الكنيسة المسماة باسمه. والقصة تقول: إن مرقص كان مطران الإسكندرية، وقد دُفن في أحد سراديب الموتى هناك. وعندما اقتحم رجال من البندقية السرداب في مهمة دينية للعثور على جثمان القديس، لم يعرفوا أيًّا من القبور العديدة يضمّ رفات القديس. ولكن عندما عثروا على قبره، ظهر فجأة، وكشف بقايا وجوده الأرضي. وهذه اللحظة هي التي اختارها تنتوريتو. يأمر القديس الرجال أن يوقفوا نبش القبور، فها هي



236

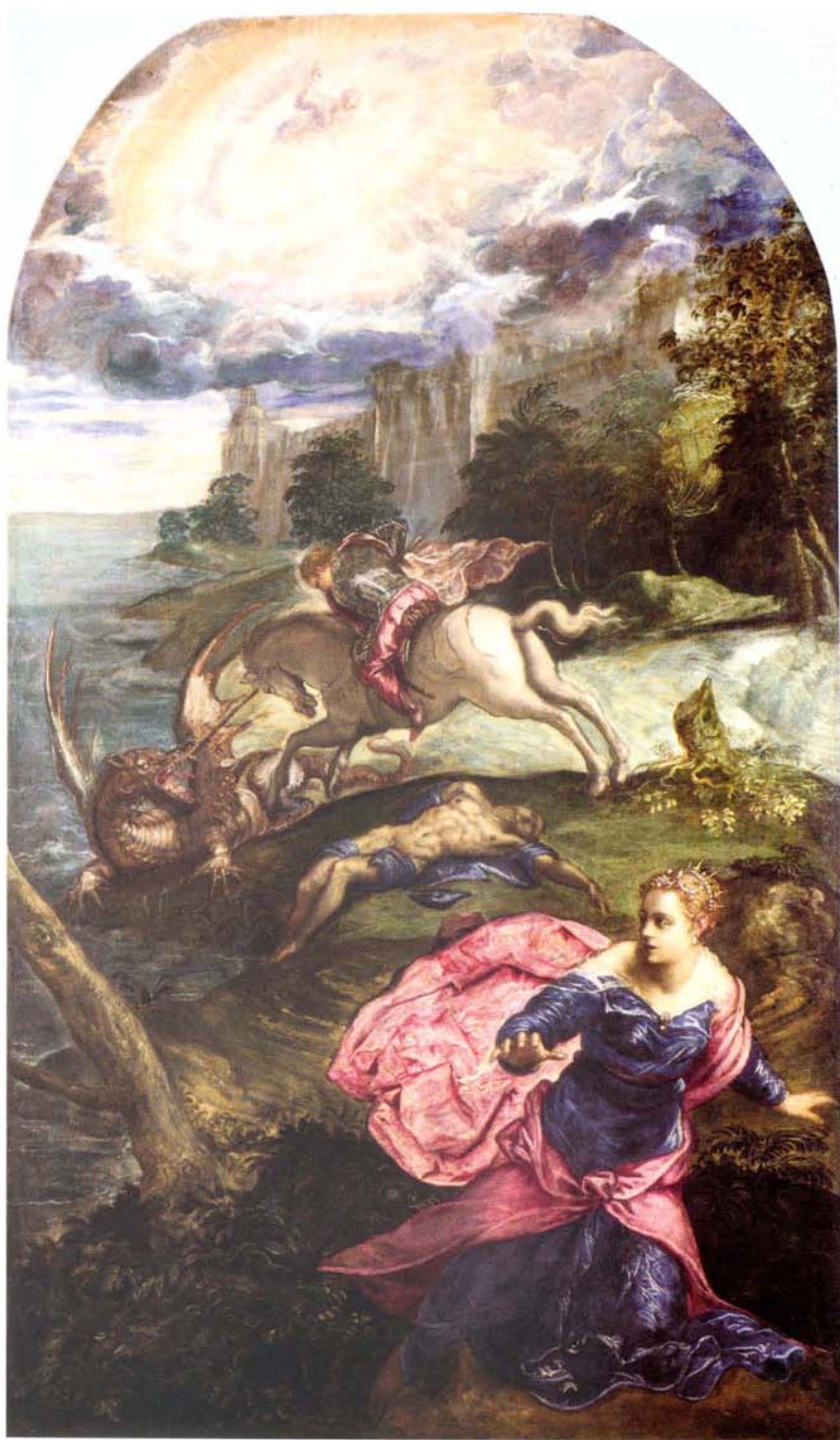
تنتوريتو

العثور على رفات القديس مرقص، نحو 1502

زيت على قماش، 405x405 سم،

Pinacoteca di Brera, Milan

ذي جثته تستلقي أمامه مستحمة بالنور، وتجترح المعجزات. فالرجل المتلوّي في الجهة اليمنى يتمّ تخليصه من شيطان تملّكه، ويُرى وهو يهرب من فمه مثل خيط من دخان. والنبيل الذي يجثو شاكرًا متعبدًا هو المتبرع المنتسب إلى الجمعية الدينية التي طلبت رسم اللوحة. ولا شك في أن اللوحة قد بدت للمعاصرين شاذة وغريبة. ربما صدمتهم التقابلات المتضاربة للضوء والظل، والقرب والبعد، إضافة إلى انعدام التوافق بين الإشارات والحركات. ولكن لا بد أنهم قد فهموا في الحال أن تنتوريتو لم يكن ليستطيع بأساليب مألوفة أكثر من ذلك أن يحدث انطباعًا عن تكشّف سرّ هائل أمام أعينهم. وابتغاء تحقيق هذا الهدف، ضحّى



أيضًا بجمال اللون الناعم الذي كان أكثر إبداعات فن البندقية مدعاة للفخر، فن جورجوني وتيشان. إن لوحته التي صور فيها القديس جاورجيوس وهو يصارع التنين (شكل 237) تظهر كيف أن الضوء الغريب، ودرجات اللون المنكسرة تقوّي الشعور بالتوتر والإثارة. ونشعر بأن الدراما قد بلغت ذروتها، فالأميرة تبدو مندفعة من اللوحة نحونا، في حين يبتعد البطل إلى خلفية المشهد خلافًا لكل القواعد.

إن جورجو فازاري (Giorgio Vasari) (1511 ـ 1574)، الناقد ومؤلف السِيَر الفلورنسي الكبير في تلك المرحلة، كتب عن تنتوريتو أنه «لو لم يتنكّب عن الطريق المسلوك، وانتهج أسلوب أسلافه الجميل، لكان أعظم الرسامين الذين عرفتهم البندقية.» لقد اعتقد فازاري أن أعمال تنتوريتو قد أفسدها الأداء الطائش للذوق الشاذ، وحيّره افتقارها إلى «اللمسة الأخيرة». يقول: «إن رسومه التخطيطية غير متقنة بحيث إن جرّات قلمه تُبدي من القوة أكثر مما تبدي من السداد، وتبدو أنها عُملت بالمصادفة». ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا صار هذا النقد يوجه إلى الفنانين المحدثين. ولعل هذا الأمر ليس بالمفاجئ تمامًا، لأن هؤلاء المجددين في الفن كثيرًا ما ركّزوا على الأشياء الجوهرية، ورفضوا الاهتمام بالكمال التقني بالمعنى العادي. وفي مراحل من مثل مرحلة تنتوريتو، فإن التفوق التقني قد بلغ مستوى عاليًا بحيث إن أي واحد عنده موهبة ميكانيكية كان في وسعه أن يتقن بعضًا من براعاته. ولقد أراد رجل مثل تنتوريتو أن يظهر الأشياء في ضوء جديد، أراد أن يكتشف طرائق جديدة لتصوير خرافات الماضي وأساطيره. وحين كان ينقل رؤياه إلى المشهد الأسطوري كان يعتبر لوحته كاملة. أما اللمسة الأخيرة الناعمة المتروّية فلم تكن لتثير اهتمامه لأنها لا تخدم هدفه، بل على العكس، قد تصرف انتباهنا عن أحداث اللوحة الدرامية. لذلك ترك اللوحة على تلك الحالة، وترك الناس يتساءلون ويتعجبون.

237
تنتوريتو
القديس جاورجيوس والتنين،
نحو 1555 ـ 1558
زيت على قماش،
100.3×157.5 سم،
National Gallery,
London

إن أحدًا في القرن السادس عشر لم يتبنَّ هذه الأساليب أكثر من رسام من جزيرة كريت الإغريقية، وهذا الرسام هو دومنيكوس ثيوتوكوبولس (Domenikos Theotokopoulos) الذي دعي اختصارًا إلغريكو (El Greco). لقد قدم إلى البندقية من مكان منعزل لم يطوّر أي نوع جديد من الفن منذ العصور الوسطى. ومن المؤكد أنه كان يشاهد في موطنه صور القديسين المرسومة على الطريقة البيزنطية القديمة، وهي صور تتصف بالوقار والصرامة والبعد من مشابهة أي مظهر طبيعي. وبما أنه كان غير مدرب على النظر إلى التصميم الصحيح في اللوحات، فإنه لم يجد في فن تنتوريتو ما يصدم، بل وجد كثيرًا مما يفتن. ويبدو أنه هو أيضًا كان رجلًا ورعًا متقد العاطفة، وكان شديد الرغبة في رواية القصص المقدسة رواية جديدة ومثيرة.



وبعد إقامته في البندقية، استقر في جزء ناءٍ من أوروبا ـ في طليطلة الإسبانية، حيث كان مستبعدًا أيضًا أن يقلقه ويزعجه نقاد يطلبون تصاميم صحيحة وطبيعية، إذ إن أفكار العصور الوسطى عن الفن كانت لا تزال متلبثة في إسبانيا. ولعل هذا ما يفسّر تجاوز فن إلغريكو حتى فن تنتوريتو في الإهمال الجريء للأشكال والألوان الطبيعية، وفي رؤياه الدرامية المثيرة. ويظهر الشكل 238 إحدى أكثر لوحاته ترويعًا



وتحريكًا للمشاعر. إنها تمثل مقطعًا من رؤيا يوحنا اللاهوتي. والذي نراه على الجانب الأيمن هو القديس يوحنا نفسه منتشيًا بالرؤيا، شاخص البصر إلى السماء، رافعًا ذراعيه مشيرًا بهما إشارة نبوية.

والمقطع هو الذي يدعو فيه الخروفُ القديسَ يوحنا قائلاً: «هلمّ وانظر» فتح الأختام السبعة. «ولما فتح الختم الخامس، رأيتُ تحت المذبح نفوس الذين قتلوا من أجل كلمة الله ومن أجل الشهادة التي كانت عندهم. وصرخوا بصوت عظيم قائلين: حتى متى أيها السيد القدوس والحق، لا تقضي وتنتقم لدمائنا من الساكنين على الأرض. فأُعطوا كلٌّ واحد ثيابًا بيضًا» (رؤيا يوحنا اللاهوتي 6: 9 - 11). لذلك، فإن العراة المستثارين في اللوحة هم الشهداء القائمين من القبر لتلقّي هبة الثياب البيض السماوية. ومن المؤكد أن رسمًا دقيقًا متقنًا لم يستطع من قبل أن يعبّر هذا التعبير المخيف المقنع عن رؤيا يوم القيامة، حين يطلب القديسون أنفسهم تدمير العالم. وليس من الصعب أن نرى أن إلغريكو قد تعلم كثيرًا من طريقة تنتوريتو غير التقليدية في التكوين الذي لا توازن فيه، وأنه تبنّى أيضًا أسلوب تطويل الشخوص مثل مادونا بارمجيانينو المفتقرة إلى البساطة الطبيعية (شكل 234). ولكننا ندرك أيضًا أن إلغريكو قد استخدم هذه الطريقة من أجل غاية جديدة. لقد عاش في إسبانيا التي يتميّز التديّن فيها عن غيرها من البلدان بالحماسة الصوفية. وفي هذا الجو فقد فن المانرية المتكلف كثيرًا من خصائصه الفنية في نظر متذوقي الفن. ومع أن عمل إلغريكو يفاجئنا بما يتصف به من «حداثة، فإن معاصريه في إسبانيا لا يبدو أنهم اعترضوا عليه كما اعترض فازاري على أعمال تنتوريتو. إن أعظم ما رسمه من صور الأشخاص (شكل 239) يمكن أن يقف بالفعل إلى جانب أعمال تيشان المماثلة (شكل 212). كان مرسمه مزدحمًا بالأعمال على الدوام، ويبدو أنه استخدم عددًا من المساعدين للتعامل مع الطلبات التي كان يتلقّاها، وهذا قد يفسر لنا الجودة المتفاوتة للأعمال المنسوبة إليه. ولم يبدأ الناس في نقد أشكاله وألوانه غير الطبيعية، واعتبار لوحاته ضربًا من المزاح الرديء، إلا بعد جيل، كما لم يُكتشف فنه من جديد ويُفهم إلا بعد الحرب العالمية الأولى، عندما علّمنا

239

إلغريكو

الراهب هورتنسيو فيلكس بارافيشينو، 1609

زيت على قماش، 86×113 سم،
Museum of Fine Arts, Boston

238

إلغريكو

فتح الختم الخامس من سفر الرؤيا، نحو 1608 - 1614

زيت على قماش، 192.8×224.5 سم،
Metropolitan Museum of Art, New York

الفنانون المحدَثون ألا نطبّق معايير «الصحة» نفسها ووضوح النسب على أعمال الفن كافة.

وفي البلدان الشمالية: ألمانيا وهولندا وإنكلترا، واجه الفنانون أزمة أكثر واقعية بكثير من أزمة زملائهم في إيطاليا وإسبانيا. فالمسألة التي تعيّن على الجنوبيين معالجتها هي كيف يرسمون لوحات جديدة تصدم الناس. أما في الشمال، فالسؤال الذي واجههم هو: هل يمكن، وهل ينبغي أن يستمرّ فن الرسم على الإطلاق؟ وهذه الأزمة العميقة قد أحدثتها حركة الإصلاح الديني، إذ اعترض كثيرون من أنصار البروتستانتية على صور القديسين أو تماثيلهم في الكنائس، واعتبروا ذلك ضربًا من الوثنية البابوية. ولذلك خسر الرسامون في المناطق البروتستانتية أفضل مصدر للدخل، وهو رسم لوحات المذابح. واعترض المتشددون من أتباع المصلح الديني كالفن (Calvinists) أيضًا على أنواع أخرى من الترف من مثل زخرفة المنازل، وحتى في المناطق المسموح بذلك نظريًّا، فإن الظروف المحيطة بالبناء وأسلوبه كانت عادة غير مناسبة للزخارف الجدارية الكبيرة كالتي كان نبلاء إيطاليا يزيّنون بها قصورهم. وما تبقّى من مصادر دخلٍ منتظمة للفنان انحصر في تزيين الكتب بالصور، ورسم الأشخاص، ومن المشكوك فيه أن ذلك كان وسيلة كافية للمعيشة.

240
هانز هولباين الابن
العذراء والطفل مع أسرة العمدة ماير، 1528
لوحة مذبح،
زيت على خشب،
102×146.5 سم،
Schlossmuseum, Darmstadt

يمكننا أن نشهد تأثير هذه الأزمة في حياة أعظم فناني هذا الجيل في ألمانيا وهو هانز هولباين الابن (1497 ـ 1543). كان هولباين أصغر من ديورر بست وعشرين سنة، وأكبر من شلليني بثلاث سنوات فقط. ولد في أوغسبرغ (Augsburg)، وهي مدينة ذات علاقات تجارية وثيقة مع إيطاليا، وما لبث أن انتقل إلى بازل التي كانت مركزًا مشهورًا لليقظة العلمية.

إن المعرفة التي كافح ديورر من أجلها طيلة حياته قد تأتّت للفنان هولباين بلا عناء. كان هولباين ابن رسام محترم، وكان متيقظ الفكر، لذلك ما لبث أن استوعب منجزات الفنانين الشماليين والإيطاليين على السواء. ولما ناهز الثلاثين رسم العذراء مع أسرة عمدة بازل المتبرعة في لوحة مذبح (شكل 240). كان الشكل تقليديًّا في كل البلدان، وقد رأيناه مستعملاً في لوحة ولتون المزدوجة (شكل 143)، وفي لوحة تيشان «عذراء أسرة بيسارو» (شكل 210). على أن لوحة هولباين لا تزال أكثر أمثلة هذا النوع اكتمالاً. إن طريقة تنظيم المتبرعين في مجموعتين تنظيمًا لا جهد فيه في الظاهر على جانبي العذراء التي تؤطر شخصَها الهادئ الجليل مشكاةٌ كلاسيكية الطراز تذكرنا بأكثر تكوينات النهضة الإيطالية انسجامًا، تكوينات جوفاني بلليني (شكل 208)، ورفاييل (شكل 203). ومن جهة أخرى، فإن العناية





241
هانز هولباين الابن
آن كريساكر،
كنة توماس مور، 1528
طبشور أسود وملون
على ورق، 37.9×26.9 سم
Royal Library,
Windsor Castle

242
هانز هولباين الابن
السير ريتشارد ساوثويل
1536
زيت على خشب،
47.5×38 سم،
Uffizi, Florence

الشديدة بالتفصيل، وشيئًا من عدم الاكتراث بالجمال التقليدي، يظهران أن هولباين قد تعلم الحرفة في الشمال. كاد هولباين يصبح الرسام الأول في البلدان الناطقة بالألمانية، ولكن الاضطراب الذي صاحب حركة الإصلاح الديني وضع حدًا لكل هذه الآمال. ففي عام 1526 غادر سويسرا إلى إنكلترا حاملاً رسالة توصية من العلاّمة إراسموس (Erasmus) المولود في روتردام (Rotterdam). كتب إراسموس موْصيًا أصدقاءه بالرسام، ومنهم السير توماس مور: «إن الفنون ههنا متجمدة». وكان من أعمال هولباين الأولى في إنكلترا إعداد صورة كبيرة لأسرة ذلك العلامة الثاني، ولا زالت بعض الدراسات المفصلة لهذا العمل محفوظة في قصر وندسور (شكل 241). ولئن أمل هولباين في الفرار من الاضطراب الذي أحدثته حركة الإصلاح الديني، فلا بد أن تكون الأحداث اللاحقة قد خيّبت أمله، ولكن عندما أقام أخيرًا في إنكلترا إقامة دائمة، ومنحه هنري الثامن لقب «رسام البلاط»، وجد مجالاً للنشاط أتاح له أن يعيش وأن يعمل. ومع أنه لم يعد يستطيع تصوير العذراء، فإن مهمات رسام البلاط كانت متعددة جدًّا. فلقد صمم مجوهرات، وأثاثًا، وأزياء للمواكب، وزينات للقاعات، وأسلحة وأقداحًا. ولكن كان على رأس أعماله رسم صور للعائلة الملكية، وإلى عين هولباين الصائبة يرجع الفضل في أن لدينا الآن هذا العدد من الصور الحية لرجال عهد هنري الثامن ونسائه. إن الشكل 242 هو صورة السير ريتشارد ساوثويل (Sir Richard Southwell)، أحد رجال البلاط وموظفي الدولة الذي أدى دورًا في تصفية الأديرة. ليس في لوحات هولباين


.X°. IVLII. ANNO.
.H. VIII. XXVIII°.
ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.





هذه شيء درامي، ولا شيء يسترعي الانتباه، ولكن كلما أمعنا النظر فيها بدا أنها تكشف عن عقل الشخص المصوّر وشخصيته. ولا يساورنا الشك لحظة في أنها في الواقع تسجيل صادق لما رآه هولباين، وأنها مرسومة بلا خوف ولا محاباة. والطريقة التي وضع بها هولباين الشخص في اللوحة تظهر لمسة المعلّم الواثق. ويبدو أن شيئًا لم يُترك للمصادفة، فالتكوين كله متوازن تمامًا، بحيث لا يصعب علينا أن نرى ما فيه من وضوح. ولكن هذا ما رمى إليه هولباين. ففي صور الأشخاص المبكرة كان لا يزال يسعى إلى إظهار براعته المدهشة في تصوير التفاصيل وتحديد صفات الجالس أمامه للتصوير من خلال بيئته، والأشياء التي قضى حياته بينها (شكل 244). وكلما تقدمت به السن، ازداد نضوجًا، وقلّ احتياجه إلى مثل هذه البراعات. لم يكن يرغب في إقحام نفسه، وصرف الانتباه عن الشخص المصوّر. وهذا التحكم الدالّ على خبرة هو بالضبط ما يعجبنا فيه غاية الإعجاب.

عندما غادر هولباين البلدان الناطقة بالألمانية، أخذ فن الرسم يعاني هناك انحطاطًا مريعًا، ولما توفي كانت الفنون في إنكلترا تعاني مأزقًا مشابهًا. كان تصوير الأشخاص الذي رسّخه هو الفرع الوحيد الذي بقي من فن الرسم بعد حركة الإصلاح الديني. وحتى في هذا الفرع كانت أساليب المانرية الجنوبية تزداد وضوحًا، وحلّت الدماثة والأناقة محلّ أسلوب هولباين البسيط.

244
نكولاس هيليارد
شاب بين الأزهار، نحو 1587
غواش على رَقّ، 7.3×13.6 سم، Victoria and Albert Museum, London

إن صورة النبيل الإليزابيثي الشاب (شكل 244)، تعطينا فكرة عن هذا النوع الجديد من التصوير في أحسن أحواله. لقد رسم هذه اللوحة فنان إنكليزي مشهور هو نيكولاس هيليارد (Nicholas Hilliard) (1547ـ 1619)، معاصر السير فيليب سيدني، ووليام شكسبير. وقد يخطر لنا بالفعل قصائد سيدني الرعوية، أو كوميديا شكسبير، عندما ننظر إلى هذا الشاب الوسيم الذي يتكئ إلى شجرة فاتر الهمة محاطًا بالأزهار البرية الشائكة، وضاغطًا يده على قلبه. ربما قُصد من الصورة أن تكون هدية من الشاب إلى سيدة يتودد إليها، لأنها كُتب عليها باللاتينية ما معناه: الوفاء الذي أُحمد عليه يورثني الآلام. ولا ينبغي أن نظنّ أن هذه الآلام أكثر واقعية من الأشواك المرسومة في اللوحة. كان يُتوقع من النبيل الشاب في تلك الأيام أن يتظاهر بالحزن والحب غير المتبادل. وكانت الآهات والأشعار كلها بعضًا من لعبة رشيقة ومتقنة لم يأخذها أحد مأخذ الجد، بل أراد كل واحد أن يتألق باختراع تنويعات جديدة، وتفننات جديدة.

243
هانز هولباين الابن
جورج غيزه، تاجر ألماني في لندن، 1532
زيت على خشب، 85.7×96.3 سم. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin



245
بيتر بروغل الأكبر
الرسام والشاري،
نحو 1565
حبر أسود على ورق بني،
25×21.6 سم،
Albertina, Vienna

وإذا نظرنا إلى لوحة هيليارد باعتبارها موضوعًا مصممًا لأجل هذه اللعبة، لما رأيناها متكلفة ومصطنعة. ونأمل أن تكافئ الفتاة أخيرًا هذا النبيل الأنيق الذي يتودد إليها على «وفائه المحمود» وتتسلم تذكار الحب هذا في علبة نفيسة، وترى وقفته الجديرة بالشفقة.

إن الفن لم ينجُ من أزمة الإصلاح الديني إلا في بلد بروتستانتي واحد هو الأراضي المنخفضة. فهناك، حيث ازدهر الفن مدة طويلة، وجد الفنانون سبيلاً للخروج من مأزقهم، فبدلاً من التركيز على تصوير الأشخاص فحسب، طوّروا كل أنواع الموضوعات التي لم تستطع الكنيسة البروتستانتية الاعتراض عليها. وكان قد اعتُرف بالفنانين هناك بأنهم معلمون في محاكاة الطبيعة منذ أيام فان أيك المبكرة.

وفي الوقت الذي تباهى فيه الإيطاليون بأن أحدًا لا يضاهيهم في تصوير جمال الأجساد المتحركة، فإنهم كانوا على استعداد للاعتراف بأن الرسامين الفلمنكيين يتفوقون عليهم في الأناة والدقة في تصوير زهرة، أو شجرة أو مخزن غلّة، أو قطيع غنم. لذلك كان طبيعيًّا أن يحاول الفنانون الشماليون الذين لم يعد مطلوبًا منهم أن يرسموا لوحات مذابح، ولوحات دينية أخرى، أن يجدوا سوقًا لإنتاجهم المعترف به، وأن يرسموا لوحات لا غاية لها إلا عرض مهارتهم الفائقة في تصوير سطوح الأشياء. ولم يكن التخصص جديدًا تمامًا في هذه البلدان. فنحن نتذكر أن هيرونيموس بوش (الشكلان 229 و230) قد تخصص بصور الجحيم والشياطين قبل أزمة الفن. ولما ضاق مجال الفن مضى الفنانون في هذا الطريق قدمًا محاولين تطوير تقاليد الفن الشمالي التي ترجع إلى عهد الرسوم الهزلية على هوامش المخطوطات في العصور الوسطى، وإلى المشاهد المأخوذة من واقع الحياة الممثلة في فن القرن الخامس عشر (شكل 177). والصور التي طوّر فيها الرسامون أحد الفروع، أو نوعًا من الموضوعات، ولا سيما مشاهد الحياة اليومية، قد عُرفت في ما بعد باسم «صور النوع» (genrepictures).

إن أعظم رسامي النوع الفلمنكيين في القرن السادس عشر هو بيتر بروغل (Pieter Bruegel) الأكبر (1525؟ ـ 1569). ونحن لا نعرف عنه إلا أنه ذهب إلى إيطاليا، شأن العديد من فناني عصره الشماليين، وأنه عاش وعمل في أنتورب وبروكسل، حيث رسم معظم لوحاته في ستينيات القرن السادس عشر، وهو العقد الذي وصل فيه دوق ألفا (Alva) الحازم إلى الأراضي المنخفضة. ربما كان بروغل يجلّ الفن والفنانين بقدر ما كان يجلّهم ديورر أو شلليني، لأن إحدى رسومه تبرز التقابل بين الرسام الفخور، والرجل الذي يلبس نظارة، ويحدق كالأبله في اللوحة (شكل 245).

كانت مشاهد حياة الفلاحين هي «نوع» الرسم الذي ركّز عليه بروغل. لقد صور الفلاحين وهم يمرحون، ويقيمون الولائم، ويعملون، لذلك ظنّه الناس أحد الفلاحين الفلمنكيين. وهذا خطأ شائع نحن ميّالون إلى اقترافه في حق الفنانين، وذلك حين نخلط بين العمل والشخص. نحن نظنّ أن ديكنز هو أحد أفراد حلقة السيد بكويك (Pickwick) المرح، أو أن جول فيرن (Jules Verne) هو مخترع ورحّالة جريء. ولو كان بروغل فلاحًا لما استطاع أن يرسم الفلاحين كما رسمهم. من المؤكد أنه كان ابن مدينة، وميله إلى حياة القرية الخشنة من المرجح أن يكون مثل ميل شكسبير الذي كان كوينس النجّار، وبوتوم النسّاج بالنسبة إليه من صنف «المهرّجين». وجرت العادة في ذلك الوقت أن يعتبر الفلاح الجلف أضحوكة. ولا أعتقد أن شكسبير وبروغل قد قبلا هذا العرف من



246
بيتر بروغل الأكبر
عرس قروي نحو 1568
زيت على خشب،
114×164 سم،
Kunsthistorisches
Museum, Vienna

باب الاستعلاء، بل لأن الطبيعة البشرية في الريف أقل تنكرًا وتسترًا بقشرة التكلف والأعراف من حياة الأسياد وتقاليدهم التي صوّرها هيليارد. وعلى هذا، فإن كتاب المسرح والفنانين كثيرًا ما اتخذوا حياة الطبقات الدنيا موضوعًا لهم حين كانوا يرغبون في فضح حماقة البشر.

إن إحدى أكمل كوميديات بروغل الإنسانية هي لوحة العرس القروي الشهيرة (شكل 246). وهي مثل معظم اللوحات، يُفقدها النسخ أشياءَ كثيرة، فالتفاصيل كلها تغدو صغيرة، لذلك يجب علينا النظر إليها باهتمام مضاعف. إن الوليمة تجري في مخزن غلال حيث يتكدّس القش في الخلفية. والعروس تجلس أمام قطعة من القماش الأزرق، وفوق رأسها يتدلّى شيء أشبه بالتاج. إنها تجلس هادئة، مضمومة اليدين، وعلى ووجها الأبله ابتسامة راضية كل الرضا (شكل 247). وربما يكون الكهل الجالس على الكرسي والمرأة التي إلى جانبه والديها، أما العريس فقد يكون الرجل البعيد في الخلفية، الذي يزدرد طعامه بالملعقة. إن معظم الجالسين إلى المأدبة منشغلون بالأكل والشرب، ونلاحظ أن هذا ليس إلا البداية. وفي الزاوية اليسرى ثمة رجل يسكب البيرة – ما زال في السلة عدد من الأواني الفارغة ـ في حين يحمل رجلان يرتديان مئزرين أبيضين عشرة صحون أخرى ملأى بالفطائر أو

العصيدة على طبق مرتجل، وأحد الضيوف ينقل الصحون إلى المأدبة. ولكن أشياء كثيرة تحدث. ثمة حشد في الخلفية يحاول الدخول، وموسيقيون، أحدهم ينظر نظرة الجائع المهمل المثير للشفقة، وهو يراقب الطعام المحمول، وثمة واغلان عند زاوية المأدبة هما الراهب والقاضي، وهما مستغرقان في الحديث، وفي مقدمة اللوحة، نشاهد الطفل الذي يحمل صحنًا، وعلى رأسه الصغير قبعة فضفاضة، وقد انهمك تمامًا في لعق الطعام الشهي - إنه مثال النهم البريء. ولكن ما يثير الإعجاب أكثر من كل هذه الوفرة من النوادر، والظرافة والملاحظة، هو طريقة بروغل في تنظيم لوحته بحيث لا تبدو مزدحمة أو مرتبكة. إن تنتوريتو نفسه لم يكن ليستطيع رسم هذا المكان المزدحم على نحو اكثر إقناعًا من بروغل الذي جعل المأدبة تتراجع إلى الخلفية، وحركة الناس تبدأ من الحشد الذي عند مدخل مخزن الغلال، وتصل إلى مقدمة اللوحة ومشهد حاملي الطعام، ثم إلى إشارة الرجل الذي يخدم الضيوف، والذي يوجه أنظارنا مباشرة إلى الشخص الصغير والمركزي مع ذلك، أي العروس المبتسمة.

في هذه اللوحات المرحة، وغير البسيطة بأي حال، اكتشف بروغل مملكة جديدة للفن أكمل بعده اكتشافها تمامًا أجيال الرسامين الهولنديين.

أما في فرنسا فقد اتخذت أزمة الفن منحى مختلفًا. فبما أنها كانت وسطًا بين إيطاليا وبلدان الشمال، فقد تأثرت بالفنين معًا. كان تراث العصور الوسطى الفني



247
تفصيل من شكل 246

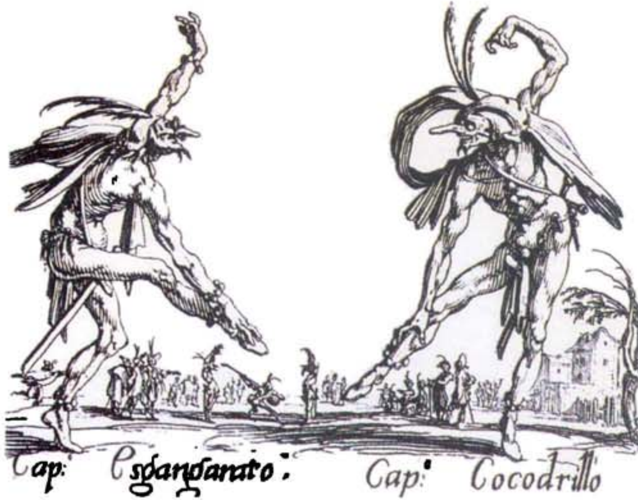




248
جان غوجون
حوريات من ينبوع الأبرياء، 1547 - 1549
رخام، كل لوح 240×63 سم، Musée National des Monuments Français, Paris

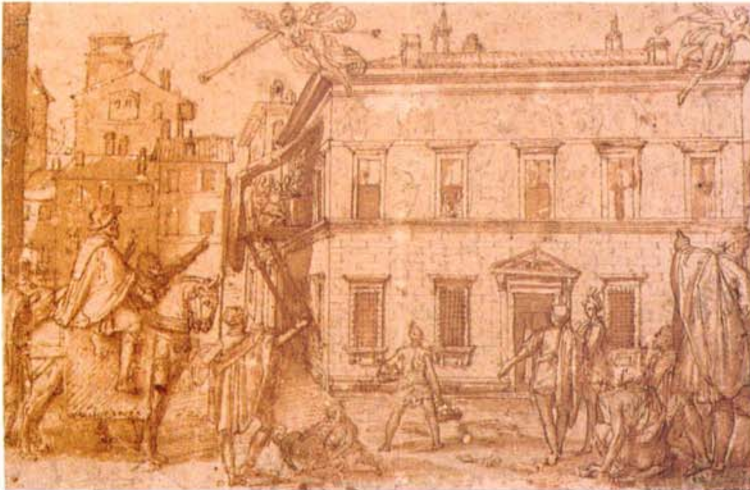
في فرنسا قد هدده تدفق الأسلوب الإيطالي الذي وجده الرسامون الفرنسيون صعب التبنّي شأن زملائهم في الأراضي المنخفضة (شكل 228). والشكل الذي قُبل فيه الفن الإيطالي أخيرًا من المجتمع الراقي هو شكل المانريين المتأنقين والمرهفين من نمط شلليني (شكل 233). ونستطيع أن نرى تأثير هذا الأسلوب في منحوتات نافرة مفعمة بالحياة على منهل (شكل 248) للنحات الفرنسي جان غوجون (Jean Goujon) (توفي في عام 1566؟). ثمة شيء من أناقة بارمجيانينو المفرطة وبراعة جامبولونيا الفائقة في آن يكمن في هذه الشخوص البالغة الرشاقة، وطريقة نحتها في الحيّز الضيق المخصص لها.

وبعد جيل برز في فرنسا فنان تمثّلت في صوره المطبوعة ابتكارات المانريين الإيطاليين الغريبة مع روح بيتر بروغل المرحة، وهذا الفنان



249
جاك كالو
مهرّجان إيطاليان،
نحو 1622
تفصيل من مطبوعة،
مجموعة بالي دو سفيـانيا

هو ابن منطقة اللورين جاك كالو (Jacques Callot) (1592 ـ 1635). مال كالو، مثل تنتوريتو، أو حتى إلغريكو، إلى الجمع بين أغرب الأشياء، بين شخوص طويلة نحيلة، ومناظر فسيحة مفاجئة، ولكنه استخدم هذه الوسائل، مثل بروغل، ليصوّر حماقات البشر من خلال مشاهد مأخوذة من حياة المنبوذين والجنود والعرج والمتسولين والعازفين المتسكعين (شكل 249). ولكن حين روّج كالو هذه الأعمال الهزلية الغريبة في صوره المطبوعة، انصرف اهتمام معظم الرسامين في زمنه إلى مشكلات جديدة شغلت المتحدثين في مراسم روما وأنتورب ومدريد.



تاديو زوكارو
يعمل على سقالة القصر.
يراقبه باستحسان
مايكل أنجلو الكهل،
في حين تنفخ ربة الشهرة
في البوق معلنة انتصارها
على العالم كله،
نحو 1590.
رسم فديريكو زوكارو،
حبر على ورق، 41×26.2،
Albertina, Vienna

الفصل التاسع عشر

رؤيا ورؤى

أوروبا الكاثوليكية، النصف الأول من القرن السابع عشر

يوصف تاريخ الفن أحيانًا بأنه قصة تعاقب الأساليب المختلفة. فنحن نعلم كيف أن الأسلوب الرومانسكي، أو الأسلوب النورماندي، في القرن الثاني عشر، والمعروف بالأقواس المستديرة، قد أعقبه الأسلوب القوطي ذو القوس المدبّب، وكيف أن الأسلوب القوطي قد حلّ محله أسلوب عصر النهضة التي ابتدأت في إيطاليا أوائل القرن الخامس عشر، ثم انتشرت في بلدان أوروبا كافة. والأسلوب الذي شاع بعد النهضة يدعى عادة الأسلوب الباروكي. ولكن في حين يسهل علينا تعرّف الأساليب السابقة من طريق علامات محددة، فإن تحديد هذا الأسلوب ليس بالأمر السهل. والحقيقة هي أن المهندسين المعماريين من عصر النهضة فصاعدًا، وحتى عصرنا هذا أيضًا، قد استخدموا عناصر البناء الأساسية ذاتها: الأعمدة، والأعمدة الناتئة، والأفاريز، والسطوح المعمَّدة، والحلى المعمارية البارزة، وكلها مأخوذة بالأصل من الآثار الكلاسيكية. لذلك يصحّ القول: إن أسلوب عصر النهضة المعماري قد استمر على نحو ما من أيام برونليسكي حتى أيامنا هذه، وثمة كتب عديدة عن فن العمارة تعتبر هذه الحقبة كلها عصر نهضة. ومن ناحية أخرى، من الطبيعي أن تتنوع الأساليب والأذواق كثيرًا في هذه الحقبة الطويلة، ومن المناسب أن تُعتمد تسميات مختلفة تميّز هذه الأساليب المتغيرة. والغريب في الأمر هو أن كثيرًا من هذه التسميات التي هي في نظرنا مجرد أسماء للأساليب قد كانت بالأصل كلمات بذيئة أو ساخرة. فكلمة «قوطي» استخدمها أولاً نقاد الفن الإيطاليون للإشارة إلى الأسلوب الذي اعتبروه بربريًّا، واعتقدوا أن القوط الذين دمّروا الإمبراطورية الرومانية، واستباحوا مدنها، قد أدخلوه إلى إيطاليا. ولفظة المانرية لا تزال تتضمن عند كثير من الناس معنى التكلّف، والمحاكاة السطحية، وقد اتهم بها نقاد القرن السابع عشر فناني أواخر القرن السادس عشر. وأما كلمة باروكي (baroque) فهي مصطلح استخدمه نقاد مرحلة تالية عارضوا نزعات القرن السابع عشر، وأرادوا الاستهزاء بها. والكلمة تعني في الحقيقة: السخيف أو المتنافر، وقد استخدمها نقاد أصرّوا على أن أشكال البناء الكلاسيكية كان ينبغي ألا يجري استخدامها أو تجميعها إلا على النحو الذي تبنّاه الإغريق والرومان. إن إهمال القواعد الصارمة للعمارة القديمة قد بدا لأولئك النقاد انحرافًا

مؤسفًا عن الذوق السليم ـ من أجل ذلك لقبوا الأسلوب بالباروكي. وإدراك هذه الفروق ليس بالأمر السهل علينا. فنحن تعوّدنا رؤية أبنية في مدننا تتحدّى قواعد العمارة الكلاسيكية، أو تسيء فهمها تمامًا. وهكذا انعدم إحساسنا بتلك الأمور، وتبدو النزاعات القديمة بعيدة جدًّا من مسائل العمارة التي تهمّنا. إن واجهة كنيسة كالتي يظهرها الشكل 250 قد لا تبدو مثيرة جدًّا، لأننا رأينا كثيرًا من أشباهها الجيدة والرديئة، بحيث لا نلتفت للنظر إليها، ولكنها حين بُنيت أول مرة في روما في عام 1575 كانت أكثر المباني ثورية. لم يكن في روما كنيسة واحدة فقط، بل كنائس عديدة. ولقد عُقدت آمال كبيرة على كنيسة أخويّة اليسوعيين التي تأسست منذ عهد قريب من أجل مواجهة حركة الإصلاح الديني في كل أنحاء أوروبا. كان يُفترض أن يكون شكل الكنيسة بالذات جديدًا وغير مألوف. وكانت فكرة عصر النهضة عن الكنيسة المستديرة المتناسقة قد رُفضت باعتبارها غير مناسبة للصلاة، فُوضع مخطط جديد وبسيط ومبتكر يمكن أن يُقبل في أوروبا كلها. كان ينبغي أن تكون الكنيسة على شكل صليب تعلوه قبة عالية وفخمة. وفي القسم الواسع المستطيل المعروف بالصحن كان في وسع المصلّين أن يجتمعوا من دون عائق، وينظروا نحو المذبح الذي يقوم عند نهاية الصحن، وخلف الصحن الحنيّة التي كانت مماثلة في الشكل للحنايا في البازيليكات القديمة. ومن أجل التضرع الخاص إلى بعض القديسين، أقيمت مصلّيات صغيرة على جانبي الصحن، وكان لكل واحد منها مذبحه الخاص، وفي آخر كل ذراع من ذراعي الصليب أقيم مصلّى أكبر من المصلّيات الأخرى. إنها طريقة بسيطة ومبتكرة في تخطيط الكنيسة لم تزل مستخدمةً منذ ذلك الوقت. فهي تؤلف بين سمات الكنائس في العصور الوسطى ـ شكلها المستطيل الذي يتصدّره مذبح ـ ومنجزات التخطيط في عصر النهضة، هذا التخطيط الذي اهتم باتساع الداخل الذي يتدفق إليه النور من قبة فخمة.

إذا أمعنا النظر في واجهة كنيسة يسوع (Il Gesù) التي بناها المهندس الشهير جياكومو ديللا بورتا (Giacomo della Porta) (1541؟ ـ 1602) أدركنا في الحال لماذا كان لها وقع في نفوس المعاصرين باعتبارها لا تقلّ جدة وابتكارًا عن داخلها. ولا نلبث أن نرى أنها مؤلفة من عناصر العمارة الكلاسيكية ـ نجد القطع كلها معًا: الأعمدة (أو أنصاف الأعمدة بالأحرى) تحمل «عارضة» تتوجها «عليّة» تحمل هي بدورها الطابق العلوي. وحتى توزيع هذه القطع يستخدم بعض سمات العمارة الكلاسيكية، أي المدخل الواسع في الوسط، يؤطره عمودان، ويحيط به من الجانبين مدخلان أصغر منه، ويستحضر هذا التوزيع مخطط أقواس النصر (شكل 74) الذي أصبح راسخًا في أذهان المعماريين رسوخ الوتر الأهم في أذهان الموسيقيين. ولا شيء في هذه الواجهة البسيطة الفخمة يوحي بتحدٍ مقصود للقواعد الكلاسيكية من أجل نزوة زائفة. ولكن الطريقة التي دُمجت بها العناصر الكلاسيكية تظهر أن قواعد



250
جياكومو ديللا بورتا
كنيسة يسوع، روما،
نحو 1575 - 1577
من الطراز الباروكي المبكر

اليونان والرومان، وحتى قواعد عصر النهضة، قد أُهملت. وأكثر ما يلفت النظر في هذه الواجهة هو ازدواج الأعمدة أو أنصاف الأعمدة، وكأنما القصد إضفاء مزيد من الثراء والتنوع والفخامة على المبنى. والسمة الأخرى التي نلاحظها هي العناية التي بذلها الفنان بغية تحاشي التكرار والرتابة، وتنظيم الأقسام تنظيمًا يشكل ذروة في المركز، حيث يؤكّد الإطار المزدوج أهمية المدخل الرئيس. ولو عدنا إلى الأبنية الأقدم المكوّنة من عناصر مماثلة لرأينا في الحال التغيّر الكبير في طابع البناء. إن كنيسة برونليسكي (شكل 147) تبدو عند المقارنة بالغة الخفة والرشاقة في بساطتها المدهشة، وتكاد تبدو كنيسة برامانتي (شكل 187) متقشفة في تنظيمها الواضح البسيط. وحتى التعقيدات الكثيرة في مكتبة سانسوفينو (شكل 207) تظهرها المقارنة بسيطةً لأن التصميم ذاته هناك يتكرر مرة بعد أخرى، فلو رأيت قسمًا منها لرأيتها كلها. أما في الواجهة التي صممها ديللا بورتا لأول كنيسة يسوعية، فكل شيء يعتمد على تأثير الكل. إن عناصرها تندمج جميعها، وتشكل تصميمًا واحدًا كبيرًا ومعقدًا. ولعل أكثر ما يميّزها من هذه الناحية هو العناية التي بذلها المهندس من أجل ربط الطابقين العلوي والسفلي. لقد استخدم الحلية الحلزونية التي لا مكان لها بتاتًا في العمارة الكلاسيكية. ونحن لا نحتاج إلا إلى تخيّل شكل من هذا النوع على معبد إغريقي أو مسرح روماني حتى ندرك كم يبدو في غير موضعه. إن هذه المنحنيات، والزخارف الحلزونية، قد كانت في الواقع مسؤولة عن التعنيف الذي صبّه على بناة الطراز الباروكي مناصرو التراث الكلاسيكي الخالص. ولكن

لو أخفينا الزخارف المؤذية بقطعة ورق، وحاولنا تصوّر المبنى من دونها، لوجب علينا أن نقرّ بأنها ليست مجرد زخارف، إذ إن المبنى من دونها سوف «يتفكك». إنها تساعد على إسباغ التماسك والوحدة الجوهريين على المبنى، وهذا ما رمى إليه الفنان. ومع مرور الزمن ترتب على مهندسي الطراز الباروكي أن يستخدموا مزيدًا من الوسائل الجريئة غير المألوفة من أجل تحقيق الوحدة الجوهرية للتصميم الكبير. وكثيرًا ما تبدو هذه الوسائل مربكة إذا نُظر إليها معزولاً بعضها عن بعض، ولكنها بالنسبة إلى هدف المهندس لا غنى عنها في جميع المباني الجيدة.

إن تطور فن الرسم من مأزق المانرية إلى أسلوب أغنى بالإمكانات من أسلوب كبار الرسامين السابقين، شبيه من بعض النواحي بتطوّر فن العمارة الباروكي. ولقد رأينا في لوحات تنتوريتو وإلغريكو العظيمة نشأة بعض الأفكار التي اكتسبت أهمية متزايدة في فن القرن السابع عشر: التركيز على الضوء واللون، وإهمال التوازن البسيط، وتفضيل التكوينات المعقدة. وعلى الرغم من ذلك، فإن فن الرسم في القرن السابع عشر ليس مجرد استمرار للمانرية، أو أن أهل العصر لم يشعروا بذلك في الأقل. لقد شعروا أن الفن قد وقع في أخدود خطر، ويجب أن يخرج منه. كان الناس يحبّون الحديث عن الفن في تلك الأيام. وكان في روما خاصة مثقفون تطيب لهم مناقشة «حركات» الفنانين المختلفة في عصرهم، ومقارنتها بالرسامين القدامى، والانحياز إلى هذا الفريق أو ذاك في نزاعاتهم ومكائدهم. كانت هذه المناقشات في حد ذاتها شيئًا جديدًا في عالم الفن. ولقد بدأت تطرح في القرن السادس عشر قضايا تتعلق بالتفاضل بين فن الرسم والنحت، أو بين التصميم واللون، أو العكس بالعكس. (انحاز أهل فلورنسا إلى التصميم، وأهل البندقية إلى اللون). واختلف موضوع الحديث بعد ذلك، فصاروا يتحدثون عن فنانيْن قدما إلى روما من شمالي إيطاليا، وبدا لهم أنهما متعارضان في الأسلوب كل التعارض. كان أحدهما أنيبال كاراتشي (Annibale Carracci) (1560 ـ 1609) من مدينة بولونيا (Bologna)، والآخر مايكل أنجلو دا كارافاجيو (1573 ـ 1610) من قرية صغيرة على مقربة من ميلانو. وبدا أن هذين الفنانين قد سئما من المانرية، غير أن طريقة تغلبها على تكلفاتها كانت مختلفة جدًّا. كان كاراتشي ينتمي إلى أسرة رسامين، وقد درس فن البندقية، وفن كوريجيو. ولما وصل إلى روما سحرته أعمال رفاييل، فتاق إلى استعادة بعض بساطتها وجمالها بدلاً من معارضتها عمدًا، كما فعل أنصار المانرية. وإليه عزا نقاد متأخرون تقصّد محاكاة أفضل ما في أعمال رسامي الماضي الكبار. ومن المستبعد أن يكون قد وضع في أي وقت خطة من هذا النوع (توصف بأنها «انتقائية»). لقد حدث ذلك في ما بعد في الأكاديميات، أو مدارس الفن التي اتخذت عمله نموذجًا. كان كاراتشي فنانًا حقًا بحيث لا يتوقع منه أن يتبنّى مثل هذه الفكرة السخيفة. إن صيحة الحرب التي أطلقها فريقه بين جماعات



251
أنيال كاراتشي
تفجع العذراء على المسيح،
1600 - 1599
لوحة مذبح، زيت على قماش،
149×156 سم،
Museo di Capodimonte,
Naples

روما كانت حول تعهّد الجمال الكلاسيكي بالعناية. ونستطيع أن نرى قصده في لوحة العذراء المتفجعة على جسد المسيح الميت (شكل 251). وحتى ندرك حرص كاراتشي على عدم تذكيرنا بأهوال الموت والألم المبرّح، ما علينا إلا العودة إلى جسد المسيح المعذّب الذي رسمه غرونويلد (شكل 224). واللوحة ذاتها تشبه في بساطة تنظيمها وانسجامه لوحات أوائل عصر النهضة. ومع ذلك ينبغي ألا نظن أنها من لوحات ذلك العصر. فالطريقة التي يتراقص بها الضوء على جسد المخلص، وما يحرّك فينا مشاعر التعاطف، إن ذلك مختلف تمامًا، إنه باروكي. من السهل اعتبار هذه اللوحة مفرطة العاطفة، ولكن يجب أن لا ننسى الغاية التي



252
كارافاجيو
توما المرتاب،
نحو 1602 ـ 1603
زيت على قماش،
107×146 سم،
Gärten, Sanssouci, Potsdam

عُملت من أجلها. فهي لوحة مذبح عُملت من أجل أن يتأملها المصلّون، والشموع مضاءة أمامها. ومهما كان شعورنا حيال طرائق كاراتشي، فمن المؤكد أن كارافاجيو وأنصاره لم يقدّروها تقديرًا عاليًا. صحيح أن الفنانين كانا على وفاق ـ وهذا لم يكن بالأمر السهل، لأن كارافاجيو كان عنيفًا، وحادّ المزاج، ونزقًا لا يتورع عن طعن إنسان بخنجر. ولكن عمله اتخذ خطًا مختلفًا عن خط كاراتشي. كانت الخشية من القبح في نظر كارافاجيو ضعفًا جديرًا بالازدراء. فما كان يرمي إليه هو الحقيقة، الحقيقة كما كان يراها. ولم يكن معجبًا بالنماذج الكلاسيكية، ولم يحترم «الجمال المثالي». أراد التخلّص من التقاليد، والتفكير في الفن على نحو جديد (الشكلان 15 و16). واعتقد بعض الناس أن همّه الأول كان صدم الجمهور، وأنه كان يزدري الجمال والتراث على اختلاف ألوانهما. وهو أحد الرسامين الأوائل الذين وُجهت إليهم هذه الاتهامات، وأول من لخّص النقاد نظرته في شعار تضمن إدانته باعتباره من «دعاة المدرسة الطبيعية». لقد كان كارافاجيو في واقع الأمر فنانًا عظيمًا وجادًا بحيث لم يكن ممكنًا أن يبدد وقته في محاولة إحداث شيء مثير. ففي الوقت الذي كان فيه النقاد منهمكين في الجدل، كان هو منهمكًا في العمل. وعمله لم يفقد

شيئًا من جرأته خلال أكثر من ثلاثة قرون. تأمل لوحة القديس توما (شكل 252) تظهر لك لوحةً غير تقليدية تمامًا: الحواريّون الثلاثة يحدّقون في المسيح، وأحدهم يقحم إصبعه في الجرح الذي في جنبه. ويمكن أن يتخيل أحدنا أن مثل هذه اللوحة قد صدمت الأتقياء بوصفها لوحة وقحة، بل شائنة. لقد تعودوا رؤية الحواريين أشخاصًا يتصفون بالوقار، ويرتدون ملابس جميلة الطيات، أما ههنا فإنهم يبدون مثل عمال عاديين ذوي وجوه ملفوحة، وجباه متغضنة. ولو سئل كارافاجيو عن ذلك لأجاب بأنهم كانوا عمالاً مسنّين، ناسًا عاديين. وأما إشارة توما المرتاب غير اللائقة، فالكتاب المقدس صريح في ما يتعلق بها، فالمسيح يقول له: «هات يدك وضعها في جنبي ولا تكن غير مؤمن بل مؤمنًا» (يوحنا 27:20).

إن مذهب كارافاجيو الطبيعي، أي عزمه على نسخ الطبيعة نسخًا صادقًا سواء أكانت جميلة أم قبيحة، ربما كان أكثر ورعًا من تركيز كاراتشي على الجمال. ولا شك في أن كارافاجيو قد قرأ الكتاب المقدس مرارًا، وتمعن في كلماته. وكما فعل الفنانون العظام من مثل جيوتو وديورر، توخّى كارافاجيو رؤية أحداث الكتاب المقدس وكأنها كانت تجري في منزل مجاور. وبذل قصاراه حتى يجعل شخوص النصوص القديمة تبدو أقرب إلى الواقع الملموس. وحتى طريقته في معالجة الضوء والظل ساعدته على بلوغ هذه الغاية. إن ضوءه لا يجعل الجسد يبدو رشيقًا وليّنًا، بل يبدو خشنًا وصارخًا إزاء الظلال الداكنة. ولكنه يجعل المشهد الغريب كله يظهر صادقًا صدقًا لا هوادة فيه لم ينل إلا تقدير القلة من معاصريه، غير أن تأثيره كان حاسمًا في الفنانين اللاحقين.

مع أن أنيبال كاراتشي وكارافاجيو قد أُهمِلا في القرن التاسع عشر، فإنهما قد حظيا بالاعتراف مرة أخرى. لقد أعطيا فن الرسم قوة دافعة يكاد يصعب تصورها. كلاهما عمل في روما، وروما في ذلك الوقت كانت مركز العالم المتحضر. والفنانون من كل أنحاء أوروبا كانوا يأتون إليها، ويشاركون في المناقشات الدائرة حول فن الرسم، وينحازون إلى هذه الجماعة أو تلك، ويدرسون أعمال كبار الرسامين القدامى، ثم يعودون إلى بلدانهم حاملين أخبار آخر «الحركات» ـ كما كانت باريس للفنانين في العصر الحديث إلى حد بعيد. كان الفنانون يفضلون هذه المدرسة أو تلك من مدارس روما بحسب تقاليدهم القومية وأمزجتهم، وقد طوّر أعظمهم أسلوبه الخاص مما تعلّمه عن هذه الحركات الأجنبية. ولا تزال روما أفضل موقع للنظر منه إلى بانوراما فن الرسم في البلدان الموالية للكاثوليكية الرومانية. ومن فناني إيطاليا الذين طوّروا أسلوبهم في روما، ربما يكون غويدو ريني (1575 ـ1642) (Guido Reni) هو الأشهر. اختار هذا الفنان القادم من منطقة بولونيا مدرسة كاراتشي بعد فترة من التردد. كانت شهرته في الماضي، شأن شهرة

معلمه، أعظم منها الآن بما لا يقاس (شكل7). وارتقى في فترة معينة إلى مرتبة رفاييل، ولعل السبب يتضح لنا إذا نظرنا إلى الشكل 253. إن هذه اللوحة الجدارية قد رسمها ريني على سقف قصر في روما في عام 1614. وهي تمثّل ربة الفجر، وإله الشمس الشاب أبولو في عربته، وحولهما ربات الفصول الجميلات يرقصن رقصتهن البطيئة المرحة وقد تقدمهم طفل يحمل مشعلاً يرمز إلى نجمة الصبح. إن لوحة الفجر الطالع الساطع هذه، بما تتصف به من جمال ورشاقة، يمكن أن توضح لنا لماذا أعادت إلى أذهان الناس رفاييل، ولوحاته الجدارية في فيلا فارنيسينا (شكل 204). والحق أن ريني أرادهم أن يفكروا في هذا الرسام العظيم الذي كان عازمًا على مباراته. ولعل هذا هو السبب الذي جعل النقاد المحدثين لا يقدرون في الغالب منجزاته تقديرًا عاليًا. فهم يشعرون، أو يخشون أن تكون هذه المنافسة ذاتها مع رسام كبير آخر قد جعلت عمل ريني مدروسًا، ومتصفًا بالوعي الذاتي في سعيه إلى الجمال الخالص. ولا ضرورة للتنازع على هذه الفروق. فلا شك في صحة اختلاف ريني عن رفاييل في مقاربته كلها للهدف. فمع رفاييل نشعر بأن الإحساس بالجمال والصفاء ينسابان انسيابًا طبيعيًا من طبيعته وفنه كليهما، أما مع ريني فنشعر بأنه اختار أن يرسم شيئًا مماثلاً باعتبار ذلك مسألة مبدأ، وكان يمكن أن يتبنى أسلوبًا آخر، لو اتفق أن أقنعه تلاميذ كارافاجيو بأنه على خطأ. ولكن إثارة قضايا المبدأ هذه، ونفاذها إلى عقول الرسامين ومناقشاتهم ليست غلطة ريني، وليست غلطة أحد في واقع الأمر. فالفن قد تطوّر إلى حد أصبح معه الرسامون مدركين قدرتهم على اختيار ما يوافقهم من الأساليب. وحين نقرّ بذلك، نملك حرية الإعجاب أو عدمه بالطريقة التي نفّذ بها ريني برنامج الجمال الذي وضعه، كيف أهمل عن عمد كل ما اعتبره في الطبيعة قبيحًا، أو وضيعًا، أو غير مناسب لأفكاره السامية، وكيف حالف النجاح بحثه عن أشكال أكمل وأبدع من الواقع. لقد

253
غويدو ريني
ربة الفجر، 1614
جدارية، 280×700 سم،
Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Rome





254
نيكولا بوسان
أنا موجود
حتى في أركاديا،
1639 - 1638
زيت على قماش،
85× 121 سم،
Louvre, Paris

كان أنيبال كاراتشي وريني وأتباعهما هم الذين صاغوا برنامج «إسباغ الكمال» على الطبيعة، أو «تجميلها» وفق معايير التماثيل الكلاسيكية. ونحن نسمّي هذا البرنامج: البرنامج الكلاسيكي الجديد (neo-classical)، أو البرنامج «الأكاديمي» تمييزاً له من الفن الكلاسيكي الذي لم يلتزم أي برنامج على الإطلاق. ولعل الجدل حول هذا البرنامج لن يتوقف تقريبًا، ولكن أحدًا لا ينكر أن مناصريه كان بينهم رسامون عظام أتاحوا لنا أن نلقي نظرة على عالم من النقاء والجمال لولاه لكنا أفقر حالاً.

كان أعظم رسامي البرنامج «الأكاديمي» في فرنسا نيكولا بوسّان (1594 ـ 1665) الذي أقام في روما إقامة دائمة. وأكبّ على دراسة التماثيل الكلاسيكية بكل حماسة، لأنه أراد الاستعانة بجمالها بغية نقل رؤياه عن البلاد القديمة للبراءة والجلال. إن الشكل 254 يمثل إحدى أشهر نتائج هذه الدراسات الدائبة. فهو يظهر منظرًا طبيعيًا هادئًا مشمسًا في الجنوب. وحول قبر حجري كبير يتجمع شبّان وِسام، وامرأة شابة ذات جمال وجلال. يجثو أحد الرعاة ـ لأنهم رعاة، وهذا ما تدلّ عليه أكاليلهم وعصيّهم ـ لكي يفكّ رموز الكلمات المنقوشة على القبر، ويشير آخر إليها وهو ينظر إلى الراعية الجميلة التي تقف واجمةً مثل زميلها المقابل. والكلمات مكتوبة باللاتينية: (ET IN ARCADIA EGO) (أنا موجود حتى في أركاديا): أنا الموت، أهيمن حتى على أركاديا، الأرض السعيدة التي يحلم بها الرعاة. والآن



255
كلود لوران
مشهد طبيعي مع قربان إلى أبولو، 1662 ـ 663
زيت على قماش، 174×220 سم،
Anglesey Abbey, Cambridgeshire

نفهم الإشارات العجيبة الدالة على رهبة وتأمل، والتي يقوم بها الرعاة وهم يحدّقون في القبر، ونعجب أكثر بالحركات الجميلة التي يجيب القارئون بها بعضهم بعضًا. يبدو التنظيم بسيطًا جدًّا، ولكن بساطته ناجمة عن معرفة فنية هائلة؟ ولا تستطيع إلا معرفة كهذه استحضار هذه الرؤيا التواقة إلى الماضي، رؤيا الراحة الهادئة التي لا يرعب فيها الموت أحدًا.

وثمة فرنسي آخر أصغر من بوسان بستة أعوام تأثر هو أيضًا بالفن الإيطالي، وهو كلود لوران (1600 ـ 1682)، واشتهرت أعماله لأنه صوّر فيها الحنين نفسه إلى الماضي البعيد تصويرًا جميلاً. درس لوران طبيعة الريف الإيطالي: السهول والتلال المحيطة بروما بكل ألوانها المتدرجة الجميلة، وأشيائها الرائعة المذكِّرة بالماضي المجيد. وأظهر في رسومه المجملة أن تصويره الواقعي للطبيعة لا يقلّ كمالاً عن تصوير بوسان، لذلك فإن دراساته عن الأشجار بهجة للنظر، أما اللوحات والصور المطبوعة غير المنتهية فلم يختر لها إلا تلك الموضوعات الجديرة بأن تأخذ مكانًا في رؤياه الشبيهة بالحلم للماضي، وقد غطسها كلها باللون الذهبي والفضي،

بحيث يظهر أنهما يغيّران مظهر المشهد بالكامل (الشكل 255). كان لوران أول من فتح عيون الناس على جمال الطبيعة السامي، وجرت العادة طيلة قرن تقريبًا أن يحكم المسافرون على مناظر الطبيعة الواقعية وفق معاييره، فإن ذكّرتهم برؤاه، قالوا: إنها جميلة، ثم جلسوا للتنزّه هناك. وذهب الأثرياء الإنكليز إلى أبعد من ذلك، إذ إنهم قرروا أن يعملوا قطع الطبيعة التي اعتبروها من أملاكهم الخاصة، أي الحدائق في ضِيَعهم، على غرار أحلام كلود بالجمال. ولذلك، فإن كثيرًا من مناطق الريف الإنكليزي الجميلة تحمل في الحقيقة توقيع الرسام الفرنسي الذي استقر في إيطاليا، وجعل برنامج كاراتشي برنامجه الخاص.

والفنان الشمالي الوحيد الذي اتصل مباشرة بالجو الروماني في أيام كاراتشي وكارافاجيو كان من جيل أكبر من جيل بوسان وكلود، وفي سن غويدو ريني تقريبًا. وهذا الفنان هو الفلمنكي بيتر بول روبنز (Peter Paul Rubens) (1577 ـ 1640) الذي جاء إلى روما في عام 1600، وكان في الثالثة والعشرين من العمر ـ لعله العمر الأكثر حساسية، والأسرع تأثيرًا. ولا بد أنه استمع إلى كثير من المناقشات الحامية حول الفن، ودرس عددًا كبيرًا من الأعمال الجديدة والقديمة ليس في روما فحسب، بل في جنوا ومانتوا أيضًا (حيث أقام بعض الوقت). كان شديد الاهتمام بالاستماع والتعلم، ولكنه لم ينضمّ إلى أي «حركة» أو جماعة، على ما يبدو. لقد بقي فنانًا فلمنكيّ الهوى، فنانًا من البلاد التي عمل فيها فان أيك، وروجير فان در فايدن، وبروغل. وهولاء الفنانون الشماليون كانت تستهويهم على الدوام سطوح الأشياء المتعددة الألوان، ويحاولون استخدام كل الوسائل الفنية التي عرفوها بغية تصوير بنية النسيج، والجسم الحي، أي الرسم الصادق قدر الإمكان لكل ما تراه العين. لم تقلقهم معايير الجمال التي قدّسها زملاؤهم الإيطاليون، ولم يظهروا أيضًا كبير اهتمام بالموضوعات الجليلة. وفي هذا التراث إنما نشأ روبنز، ويبدو أن كل إعجابه بالفن الجديد الذي كان يتطوّر في إيطاليا لم يهزّ أساس اعتقاده أن عمل الفنان هو أن يرسم العالم المحيط به، أن يرسم ما يعجبه، وأن يجعلنا نشعر بأنه استمتع بجمال الأشياء الحية المتنوعة. ولا شيء في هذه المقاربة يتناقض مع فن كارافاجيو وكاراتشي. ومع أنه استحسن طريقة كاراتشي ومدرسته في إحياء تصوير القصص والأساطير الكلاسيكية، وتنظيم لوحات المذابح المؤثرة من أجل تعليم المؤمنين، فقد أعجبه أيضًا صدق كارافاجيو الشديد في دراسة الطبيعة.

لما عاد روبنز إلى أنتورب في عام 1608 كان قد أصبح رجلاً في الثلاثين من العمر، تعلّم كل ما يجب تعلّمه في إيطاليا، وتسهّل له التعامل مع الفرشاة والألوان، وتصوير العراة والملابس، والأسلحة والمجوهرات، والحيوانات والمناظر الطبيعية، بحيث إنه عَدمَ المنافسَ شماليّ الألب. كان أسلافه في الفلاندر قد رسموا في الغالب

أشياء ذات مقاييس صغيرة، وحمل هو من إيطاليا ميلاً إلى اللوحات الكبيرة التي تزين الكنائس والقصور، وكان هذا يناسب ذوق الأمراء وأصحاب المقامات الدينية الرفيعة. وكان روبنز قد تعلم فن تنظيم الشخوص على مساحة فسيحة، واستخدام الضوء والألوان بغية زيادة التأثير العام. والشكل 256، وهو مخطط لوحة على مذبح عالٍ في إحدى كنائس أنتورب، يبيّن كم أحسن دراسة الأسلاف الإيطاليين، وكم كان جريئًا في تطوير أفكارهم. ونرى مرة أخرى موضوع العذراء والقديسين التقليدي الذي عالجه الفنانون منذ زمن لوحة ويلتون المزدوجة (شكل 143)، أو «عذراء بلليني (شكل 208)، أو «عذراء تيشان (شكل 210). والعودة إلى صور هذه اللوحات قد تكون جديرة بالعناء، وذلك من أجل رؤية الحرية والسهولة اللتين عالج بهما روبنز هذه المهمة القديمة. ومن النظرة الأولى يتضح لنا أن اللوحة أكثر حركة، وضوءًا، ومساحة، وشخوصًا من اللوحات السابقة، والقديسون متجمعون حول عرش العذراء العالي كأنهم في احتفال. وفي مقدمة الصورة نرى الأسقف القديس أوغسطين، والقديس الشهيد لورنس ومعه المشواة التي عُذِّب عليها، والراهب القديس نيكولاس التولنتيني، وهم يرشدون المشاهِد إلى موضوع عبادتهم. والقديس جاورجيوس الذي يطأ التنين، والقديس سيبستيان الذي يحمل جعبة سهام، ينظر أحدهما إلى الآخر ملتهب العاطفة، في حين يوشك أن يجثو أمام العرش محارب يحمل إكليل الشهادة في يده. وثمة مجموعة من النسوة إحداهن راهبة تشخص أبصارهن بانتشاء إلى المشهد الذي تجثو فيه فتاة يساعدها ملاك صغير لتناول خاتم من المسيح الطفل الذي ينحني نحوها من حضن والدته. إنها القديسة كاترين التي رأت هذا المشهد في منام، واعتبرت نفسها عروس المسيح. ويراقب القديس يوسف ما يجري من وراء العرش مراقبة المطبوع على حب الخير، ويقف القديس بطرس والقديس بولس ـ نتعرف الأول من المفتاح، والآخر من السيف ـ مستغرقين في التأمل. وهما يشكلان مقابلة مؤثرة مع شخص القديس يوحنا المهيب على الجانب الآخر، وهو واقف وحده مغمورًا بالنور، ورافعًا ذراعيه بابتهاج شديد، في حين يُصعد ملاكان صغيران ساحران خروفَه الحرون على درجات العرش، ومن السماء يندفع ملاكان آخران حاملين إكليل غار فوق رأس العذراء.

256

بيتر بول روبنز

العذراء والطفل على العرش محاطة بقديسين،
نحو 1627 - 1628
مخطط لوحة مذبح كبيرة،
زيت على خشب،
55.5×80.2 سم،
Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

وبعد أن نظرنا إلى التفاصيل، علينا أن ننظر في الكل، ونعجب من الحركة الرائعة التي ابتكرها روبنز لضم الشخوص بعضها إلى بعض، وإشاعة جو الاحتفال البهيج فيها كلها. وإن رسامًا استطاع أن يخطط مثل هذه اللوحات الكبيرة بيد وعين واثقتين، لا عجب أن يتلقّى من الطلبات ما يعجز عن تلبيته وحده. ولكن روبنز لم يقلقه هذا الأمر، لأنه كان رجلاً ذا قدرة تنظيمية كبيرة، وسحر شخصي عظيم، وكثير من رسامي فلاندرز الموهوبين كان يتباهون بالعمل تحت إشرافه، وبالتالي التعلم منه.





257

بيتر بول روبنز

رأس طفلة، ربما تكون كلارا سيرينا، ابنة الفنان
نحو 1616
زيت على قماش، مثبتة على خشب، 33×26.3 سم، Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz

وحين كانت تطلب منه إحدى الكنائس لوحة جديدة، أو يطلب منه أحد ملوك أوروبا أو أمرائها ذلك، كان أحيانًا يرسم مخططًا ملوّنًا صغيرًا فحسب (شكل 256)، ثم يتولّى تلاميذه ومساعدوه مهمة نقل هذه الأفكار إلى لوحة زيتية كبيرة، وبعد انتهائهم من التأسيس والتلوين وفق أفكار معلمهم، قد يأخذ الفرشاة ثانية، ويعدّل قليلاً هذا الوجه هنا، وهذا الثوب هناك، أو يزيل أي تقابل حاد. كان على ثقة أن عمل فرشاته يمكن أن يبعث الحياة في أي شيء، وكان محقًا في ذلك. وهذا هو أعظم أسرار فن روبنز ـ مهارته الساحرة في جعل أي شيء مفعمًا بالحياة القوية البهيجة. وقد تلقى هذه المهارة أفضلَ تقدير وإعجاب منا إذا نظرنا إلى رسومه البسيطة (شكل1)، ولوحاته التي عملها من أجل متعته الخاصة. فالشكل 257 يظهر رأس فتاة صغيرة من المحتمل أن تكون ابنة روبنز. لا توجد مهارات في التكوين هنا، ولا ثياب فخمة، ولا تدفق ضوء، بل صورة وجهية بسيطة لطفلة. ومع ذلك إنها تتنفس وتنبض مثل كائن حي. وحين نقارن صور القرون السابقة معها، فإن هذه الصور تبدو نائية وغير واقعية على نحو ما ـ مهما كانت عظيمة كونها أعمالاً فنية. من العبث أن نحلل كيف حقق روبنز هذا الانطباع عن الحيوية البهيجة، ولكن من المؤكد أن لذلك علاقة بلمسات الضوء الجريئة والمرهفة التي أظهر بها رطوبة الشفتين، وتكوين الوجه والشعر. كان يستخدم الفرشاة أداة أساسيةً أكثر من تيشان قبله. لذلك فإن لوحاته لم تعد رسومًا يتمّ تشكيلها باللون بكل عناية، بل يجري إبداعها باستخدام وسائل «فنية»، وهذا ما يعزز الإحساس بالحياة والقوة.

إن موهبة روبنز الفذة في تنظيم تكوينات كبيرة ملونة، وإفعامها بالطاقة البهيجة، هي التي ضمنت له شهرة ونجاحًا لم يتمتع بهما فنان من قبل. كان فنه مناسبًا جدًا من أجل إسباغ المزيد من الأبهة والفخامة على القصور، وتعظيم أصحاب النفوذ في هذا العالم، وهذا ما جعله يحظى بما يشبه الاحتكار في الوسط الذي تحرك فيه. وفي ذلك الوقت كانت التوترات الدينية والاجتماعية قد بلغت ذروتها في «حرب الأعوام الثلاثين المخيفة في القارة، وفي الحرب الأهلية في إنكلترا. كان الصراع بين أرباب الحكم المطلق المدعوم معظمهم من الكنيسة الكاثوليكية



258

روبنز

صورة ذاتية، نحو 1639

زيت على قماش، 85×109.5 سم، Kunsthistorisches Museum, Vienna

من جهة، والمدن التجارية الناهضة التي كان أكثرها بروتستانتيًا من جهة أخرى. أما الأراضي المنخفضة نفسها، فقد انقسمت إلى هولندا البروتستانتية المقاومة للهيمنة «الكاثوليكية» الإسبانية، وفلاندرز الكاثوليكية التي حُكمت من أنتورب الموالية للإسبان. لقد ارتقى روبنز إلى مكانته الفريدة كرسام للمعسكر الكاثوليكي، فهو قد قبل مهمات كلّفه إياها اليسوعيون في أنتورب، وحكام فلاندرز الكاثوليكيون، ولويس الثالث عشر، ملك فرنسا ووالدته الماكرة ماريا دي مديتشي، وملك إسبانيا فيليب الثالث، وملك إنكلترا شارل الأول الذي منحه رتبة فارس. وحين كان ينتقل من بلاط إلى بلاط ضيفًا مكرمًا، كان ينفّذ في الغالب مهمات سياسية ودبلوماسية، وعلى رأس هذه المهمات التوفيق بين إنكلترا وإسبانيا لمصلحة ما يمكن أن ندعوه



259
روبنز
نِعَم السلام، 1629 - 30
زيت على قماش،
298×203.5 سم،
National Gallery,
London

اليوم «الكتلة الرجعية». وفي حين بقي روبنز على اتصال مع علماء عصره، فقد انهمك في مراسلات باللغة اللاتينية العلمية حول مسائل الفن وعلم الآثار القديمة. إن صورته الشخصية وهو يحمل سيف النبالة (شكل 258) تظهر أنه كان يعي مكانته الفريدة، على أن نظرته الثاقبة تخلو من الأبهة والخيلاء. إن روبنز قد بقي فنانًا بكل معنى الكلمة، وبقيت اللوحات الرائعة تتدفق بلا انقطاع من مراسمه في أنتورب. فمن تحت يديه خرجت الحكايات الكلاسيكية والابتكارات الرمزية مقنعة الحيوية مثل صورة ابنته.

إن الصور الرمزية تعتبر دائمًا مملة ومجردة إلى حد بعيد، ولكنها كانت بالنسبة إلى عصر روبنز وسيلة ملائمة للتعبير عن الأفكار. والشكل 259 هو صورة من هذا النوع، يحكى أن روبنز قد قدّمها هدية إلى شارل الأول عندما حاول أن يقنعه بإقامة السلام مع إسبانيا. واللوحة تقابل نِعَمَ السلام بأهوال الحرب. إن مينيرفا، ربة الحكمة، تطرد إله الحرب مارس الذي يوشك أن ينسحب، في حين يلتفت إلى الوراء زميله إله الانتقام. وتنبسط أمام أعيننا مباهج السلام التي تحميها مينيرفا، ورموز الخصوبة والوفرة كما استطاع روبنز وحده أن يتصوّرها: المرأة الرامزة إلى السلام تعرض ثديها على طفل، وأحد آلهة الحقول ينظر إلى الفواكه البديعة مغتبطًا (شكل 260)،

والمشاركات في مهرجانات باخوس يرقصن بالذهب والكنوز، والنمر يلعب مسالمًا مثل قط كبير. وعلى الجانب الآخر ثلاثة أطفال قلقو النظرات، هاربون من رعب الحرب إلى أرض السلام والوفرة، وقد توّجهم عبقري صغير. لا أحد يستغرق في تأمل هذه التفاصيل الغنيّة بكل تقابلاتها الواضحة، وألوانها المتوهجة، يمكن أن يغيب عنه أن هذه الأفكار لم تكن بالنسبة إلى روبنز مجردات باهتة، بل حقائق قوية. ولعل هذه السمة هي التي توجب على بعض الناس أن يألفوا روبنز أولاً قبل أن يحبّوه ويتفهّموه. كان ينفر من الأشكال «المثالية» للجمال الكلاسيكي، إذ كان يراها نائية ومجردة، أما رجاله ونساؤه فهم كائنات حية كالتي رآها وأحبّها. لذلك، فإن بعض الناس قد اعترضوا على «النساء السمينات» في صوره، بما أن النحافة لم تكن شائعة في الفلاندر يومئذ. وبالطبع، فإن هذا النقد قليل الارتباط بالفن، ولذلك لا ضرورة للاهتمام به كثيرًا. ولكن بما أنه يتكرر، فمن المستحسن أن ندرك أن الابتهاج بكل مظاهر الحياة المرحة الصاخبة قد أنقذ روبنز من التحول إلى مجرد متذوق لفنه. لقد حوّلت هذه الحياة أعماله من مجرد زخارف باروكية في قاعات الاحتفالات إلى روائع تحتفظ بالحيوية حتى في أجواء المتاحف الباردة.

ومن بين تلاميذ روبنز ومساعديه العديدين والمشهورين، كان أنطوني فان دايك (Anthony Van Dyck) (1599 ـ 1641) هو الأشهر والأكثر استقلالاً، وينتمي إلى جيل بوسان وكلود لوران. وسرعان ما اكتسب براعة روبنز في تصوير



260
تفصيل من شكل 259



261

أنطوني فان دايك

شارل الأول ملك إنكلترا
نحو 1635

زيت على قماش،
207×266 سم،
Louvre, Paris

262

أنطوني فان دايك

اللورد جون واللورد برنارد ستيوارت، نحو 1638

زيت على قماش
146.1×237.5 سم،
National Gallery, London

بنية سطح الأشياء، سواء أكانت حريراً أم بشرة إنسان، ولكنه كان مختلفًا عن معلمه في الطبع والمزاج إلى حد بعيد. ويبدو أن فان دايك لم يكن صحيح الجسم، ففي لوحاته يشيع غالبًا مزاج فاتر، ومكتئب بعض الشيء. وقد تكون هذه السمة هي التي أعجبت نبلاء جنوا المتزمتين، وفرسان حاشية شارل الأول. وفي عام 1632 أصبح فان دايك رسام البلاط الإنكليزي، وسُمّي بالإنكليزية: السير أنطوني فان دايك (Sir Anthony Vandyck). ونحن مدينون له بما سجله فنيًّا عن هذا المجتمع بسلوكه الأرستقراطي المتحدّي، وتعلقه بالكياسة. إن صورة شارل الأول (شكل 261) وقد ترجّل للقيام برحلة صيد تظهر العاهل المنتسب إلى أسرة ستيورات (Stuart) كما تمنّى أن يحيا في التاريخ، أي شخصًا أناقته منقطعة النظير، وسلطانه لا اعتراض عليه، وثقافته عالية، والرجل الذي رعى الفنون، وناصر حق الملوك المقدس، ولم يكن محتاجًا إلى الأوسمة والنياشين لكي تعزز عظمته الطبيعية. ولا عجب أن يُقبل المجتمع بكل شغف على فنان استطاع أن يظهر هذه الصفات في الصور الشخصية على هذا النحو الكامل الدقيق. كان فان دايك مثقلاً بالمهمات مثل معلّمه بحيث إنه عجز عن القيام بها كلها وحده. لذلك كان عنده عدد من المساعدين الذين كانوا يرسمون أزياء زُبُنه المعروضة على تماثيل عرض الملابس. وكان هو لا يرسم عادة حتى كل الرأس. وإن بعض هذه الصور الشخصية تشبه شبهًا غير مريح تماثيل الأزياء المجمّلة في فترات لاحقة، ولا شك في أن فان دايك قد رسّخ سابقة خطرة ألحقت ضرراً كبيراً بفن رسم الصور الشخصية. ولكن هذا كله لا يمكن أن يصرفنا عن عظمة أفضل صوره، كما ينبغي ألا ننسى أنه هو الذي ساعد أكثر من أي شخص آخر على بلورة مُثُل النبالة ذات الدم الأزرق، وطيب عيش الأسياد (شكل 262)، والتي أغنت رؤيانا للإنسان إغناء لا يقلّ عن إغناء شخوص روبنز القوية المتينة ذات الحياة الزاخرة.



التقى روبنز في إحدى رحلاته إلى إسبانيا رسامًا شابًا ولد هو وتلميذه فان دايك في العام نفسه، وشغل مكانة في بلاط فيليب الرابع في مدريد كالتي شغلها فان دايك



263
ديغو فلاسكس
سقّاء إشبيليا،
نحو 1619 - 1620
زيت على قماش،
81×106.7 سم،
Wellington Museum,
Apsley House, London

في بلاط شارل الأول. كان هذا الرسّام هو ديغو فلاسكس (Diego Velázquez) (1599 ـ 1660). مع أنه لم يزر إيطاليا، كان عميق التأثر باكتشافات كارافاجيو وأسلوبه التي توصل إلى معرفتها من طريق أعمال المقلّدين. وكان قد استوعب برنامج «المدرسة الطبيعية»، وكرّس فنه للملاحظة المحايدة للطبيعة غير مبالٍ بالتقاليد. إن الشكل 263 يظهر إحدى لوحاته المبكرة التي نشاهد فيها رجلاً مسنّاً يبيع الماء في شوارع إشبيليا. إنها جنس فني من النوع الذي ابتكره الهولنديون بغية عرض مهاراتهم، ولكنها منجزة بكل كثافة لوحة كارافاجيو «توما المرتاب» (شكل 252) واستبصارها. فالشيخ بوجهه المنهك المتجعد، ورادائه البالي، والفخّارة الكبيرة المستديرة، وسطح الدورق الصقيل، وتلاعب الضوء على الكأس الشفافة، إن كل ذلك مرسوم بطريقة مقنعة إلى حد نشعر معه بأن في استطاعتنا لمس الأشياء.



264

ديغو فلاسكس

البابا إنوسنت العاشر،
1649 ـ 1650

زيت على قماش،
140× 120 سم،
Galleria Doria
Pamphilj, Rome

لا أحد يقف أمام هذه اللوحة يخطر له أن يسأل إن كانت الأشياء المصّورة جميلة أم قبيحة، أو إن كان المشهد الذي تمثله مهمًّا أم تافهًا. وحتى الألوان ليست كاملة الجمال بذاتها. إن تدرّجات اللون البني، والأخضر، والرمادي تشيع في اللوحة، ومع ذلك فإنها كلها متجاورة في انسجام غني ورخيم، بحيث تبقى اللوحة في ذاكرة كل من وقف أمامها. إن روبنز قد نصح فلاسكس بالحصول على إذن للذهاب إلى روما، ودراسة أعمال كبار الرسامين. وذهب إلى هناك عام 1630، غير أنه ما لبث أن عاد إلى مدريد حيث مكث فيها، باستثناء رحلة أخرى إلى إيطاليا، وكان واحدًا من الرجال المشهورين والمحترمين في بلاط فيليب الرابع. كان على رأس مهماته رسم صور للملك، وأفراد العائلة المالكة. وعلى الرغم من أن لبعضهم وجوهًا جذابة ومثيرة، فإنهم قد أصرّوا على مظهر الوقار، وارتدوا أزياء منشّاة غير مناسبة.

ولعل هذه المهمة لا تبدو مغرية لرسام. كان قد تخلّى منذ وقت طويل عن التزامه التام أسلوب كارافاجيو. وكان قد درس طريقة روبنز وتيشان في استخدام الفرشاة، ولكن لا يوجد شيء «مطروق» في طريقة مقاربته للطبيعة. إن الشكل 264 يُظهر صورة فلاسكس للبابا إنوسنت العاشر، المرسومة في روما بين عامي 1649 و1650، أي بعد مئة عام ونيف على رسم تيشان صورة بول الثالث (شكل 214). والصورة تذكّرنا بأن مرور الزمن في تاريخ الفن لا يؤدي بالضرورة دائمًا إلى تغيّر في وجهة النظر. من المؤكد أن فلاسكس قد استشعر تحدّي هذه اللوحة الرائعة مثلما حفزت تيشان جماعةُ رفاييل (شكل 206). ولكن، على تمكنه من وسائل تيشان، فإن طريقة فرشاته في تصوير لمعان القماش واللمسة الواثقة التي تمّ بها تثبيت ملامح البابا، تنفيان أي شك في أن هذا هو الرجل نفسه، وليس صيغةً أحسن الفنان تكرارها. وإن أحدًا لا ينبغي أن يذهب إلى روما، وتفوته التجربة العظيمة التي تمنحه إياها رؤية هذه الرائعة في قصر دوريا بامفيلي (Doria Pamphili). وبما أن أعمال فلاسكس الناضجة تعتمد كثيرًا على تأثير عمل الفرشاة، وانسجام الألوان الدقيق، فإن صور هذه الأعمال لا تقدّم إلا فكرة ضئيلة عن الأصل. وينطبق هذا أكثر ما ينطبق على اللوحات الضخمة (ارتفاعها يبلغ نحو عشرة أقدام) التي تسمًّى «وصيفات الشرف» (Las Meninas) (شكل 266). ونحن نرى فلاسكس نفسه منهمكًا في رسم لوحة، وإذا أمعنا النظر اكتشفنا أيضًا ما يرسم. فالمرآة على جدار المرسم الخلفي تعكس شخصي الملك والملكة (شكل 265) الجالسين أمام الرسام ليصوّرهما. لذلك نرى ما يريان ـ جمع من الناس الذين أتوا إلى المرسم، وهم ابنتُهما الصغيرة إنفانتا مارجريتا، ووصيفتان، إحداهما تقدم لها شرابًا، في حين تنحني الأخرى احترامًا للزوجين الملكيين. ونحن نعرف اسميهما مثلما نعرف أيضًا أشياء متعلقة بالقزمين المحتفظ بهما للتسلية (الأنثى البشعة والولد الذي يعاكس الكلب). ويبدو أن الكبار المتوقرين في الخلفية يتأكدون من حسن تصرف الزوار.

266
دييغو فلاسكس
وصيفات الشرف، 1656
زيت على قماش،
276×318 سم،
Prado, Madrid



265
تفصيل من شكل 266

ما الذي يعنيه هذا كله على وجه الدقة؟ قد لا نعرف أبدًا، ولكني أودّ أن أتخيّل أن فلاسكس قد التقط لحظة واقعية قبل اختراع الكاميرا بوقت





267
دييغو فلاسكس
الأمير الإسباني
فيليب بروسبر، 1659
زيت على قماش،
99.5×128.5 سم،
Kunsthistorisches
Museum, Vienna

طويل. ربما أُتي بالأميرة إلى المكان للتخفيف من سأم الجلوس أمام الرسام، ونبهّه الملك، أو الملكة، إلى وجود موضوع جدير بالفرشاة. وبما أن كلمات السادة هي دائمًا أمر، فقد نكون مدينين بهذه الرائعة لرغبة عارضة لم يكن قادرًا على تحويلها إلى واقع إلا فلاسكس.

لكن فلاسكس لم يعتمد عادة على مثل هذه الأحداث من أجل تحويل تسجيلاته للواقع إلى لوحات عظيمة. ففي صورة الأمير الإسباني فيليب بروسبر البالغ من العمر عامين، (شكل267)، لا نجد شيئًا غير تقليدي، وربما لا شيء

يلفت نظرنا أول وهلة. ولكن تدرجات الأحمر المتنوعة (من السجادة الفارسية الفخمة إلى الكرسي المخمل، فالستار، فالكُمّيْن فوجنتي الطفل الورديتين) تقترن في اللوحة الأصلية بالتدرجات الفضية الباردة للأبيض والرمادي اللذين يتغيران شيئًا فشيئًا حتى الخلفية، فينجم عن ذلك انسجام فريد. وحتى عنصر بسيط مثل الكلب الصغير على الكرسي الأحمر يُظهر براعة غير مقحمة، وهي معجزة حقًا. وإذا نظرنا ثانية إلى الكلب الصغير في صورة يان فان أيك للخطيبين أرنولفيني (شكل 160) نرى الوسائل المختلفة التي يستطيع بها الفنانون الكبار تحقيق أغراضهم. فقد بذل فان أيك قصاراه حتى ينسخ كل شعرة مجعدة في شعر المخلوق الصغير - وبعد مئتي سنة، حاول فلاسكس أن يلتقط الانطباع المميّز عنه فحسب. وشأن ليوناردو، اعتمد كثيرًا على مخيلتنا لاتباع إرشاده، وإكمال ما أهمل. ومع أنه لم يرسم شعرة منفصلة، فإن كلبه يظهر في الواقع مكسوًا وطبيعيًا أكثر من كلب فان أيك. ومثل هذه التأثيرات هي التي جعلت فلاسكس ينال إعجاب مؤسسي الانطباعية في باريس القرن التاسع عشر أكثر من كل رسامي الماضي الآخرين.

إن رؤية الطبيعة، وملاحظتها بعيون متجددة أبدًا، واكتشاف توافقات الألوان والأضواء الدائمة الجدة، كل ذلك قد أصبح على رأس مهمات الرسام. وفي هذه الحماسة الجديدة، وجد كبار رسامي أوروبا الكاثوليكية أنفسهم منسجمين مع الرسامين على الجانب الآخر من الحدود السياسية، أي كبار فناني الأراضي المنخفضة البروتستانتية.



صالة فنان في روما القرن السابع عشر، مع صور كاريكاتورية على الجدار، نحو 1625 - 1639، رسم بيتر فان لار، حبر وطلاء على ورق، 20.3×25.8 سم، Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin

الفصل العشرون

مرآة الطبيعة

هولندا، القرن السابع عشر

إن انقسام أوروبا إلى معسكرين كاثوليكي وبروتستانتي قد أثّر حتى في فن بلدان صغيرة مثل الأراضي المنخفضة. فالأقاليم الجنوبية منها، والتي تدعى الآن بلجيكا، بقيت كاثوليكية، وكنا رأينا كيف تلقّى روبنز طلبات عديدة من الكنائس والأمراء والملوك لرسم لوحات زيتية تعظيمًا لسلطانهم. أما أقاليمها الشمالية فقد ثارت على أسيادها الإسبان الكاثوليك، وتمسّك سكان مدنها التجارية الثرية بالعقيدة البروتستانتية. كان ذوق تجار هولندا البروتستانت مختلفًا جدًّا عن الذوق السائد في الجانب الآخر من الحدود. وهؤلاء التجار كانوا مثل أصحاب مذهب التطهر الإنكليز في ورعهم، وكدحهم، وبخلهم وكراهية معظمهم للأبهة الزائدة في الأسلوب الجنوبي. ومع أن وجهة نظرهم قد نضجت مع ازدياد أمنهم وثروتهم، فإنهم لم يقبلوا الأسلوب الباروكي الذي ساد في أوروبا الكاثوليكية. وحتى في فن العمارة آثروا ضربًا من الأسلوب المتحفظ الرصين. فحين عزم مواطنو أمستردام في منتصف القرن السابع عشر، أي في ذروة انتصارات هولندا، على إقامة دار بلدية ضخمة تعكس كبرياء أمتهم الجديدة النشأة وإنجازاتها، اختاروا نموذجًا يبدو، على فخامته، بسيط المظهر العام، ومقتصدًا في زخرفته (شكل 268).

ولقد رأينا في ما تقدم أن تأثير انتصار البروتستانتية في الفن كان ملحوظًا أكثر أيضًا. ونحن نعلم أن الكارثة قد كانت من الشدة بحيث إن حياة الرسام أو النحات كفّت عن اجتذاب المواهب الوطنية في إنكلترا وألمانيا اللتين ازدهرت فيهما الفنون كما ازدهرت في كل مكان خلال العصور الوسطى. ونذكر أن الرسامين في الأراضي المنخفضة، حيث كان تراث الحرفية الماهرة قويًّا، قد اضطروا إلى التركيز على فروع معينة من الفن لم تكن تلقى معارضة دينية.

كان تصوير الأشخاص (فن البورتريه) أهمّ هذه الفروع التي استطاعت الاستمرار في المجتمعات البروتستانتية، كما اكتشف هولباين بالتجربة في زمانه. فكم تاجرٍ ناجح أراد أن يورث الآتين بعده صورتَه! وكم مواطنٍ محترم انتُخب عضوًا في مجلس تشريعي، أو عمدة مدينة، رغب في أن يصوَّر مع شارة المنصب. علاوة على ذلك، فإن كثيرًا من الجمعيات المحلية ومجالس الإدارة ذات الشأن



268
جاكوب فان كامبن
القصر الملكي،
(دار البلدية سابقًا)،
أمستردام، 1648
على الطراز الهولندي
في القرن 17

في حياة المدن الهولندية قد تعودت عادة حميدة، وهي الحصول على صور جماعية بغية تعليقها على جدران غرف المجالس، وأماكن الاجتماع في مؤسساتهم المبجلة. لذلك استطاع الفنان الذي راق أسلوبه هذا الجمهور أن يأمل في دخل منتظم على نحو معقول. ومع ذلك، فإن مواجهة الإفلاس كانت محتملة إن أصبح أسلوبه غير دارج.

كان فرانز هالس (Frans Hals) (1580؟ ـ 1666)، أول رسام بارز من هولندا الحرة يُرغَم على أن يعيش هذه الحياة المتقلبة. وكان هالس ينتمي إلى جيل روبنز نفسه. ولأن والديه كانا بروتستانتيين، فقد غادرا الأراضي المنخفضة الجنوبية، واستقرا في مدينة هارلم (Haarlem) الهولندية المزدهرة. ونحن لا نعرف عن حياته إلا أنه كان يدين بالمال للخباز والحذاء مرة بعد أخرى. وفي شيخوخته ـ نيّف عمره على الثمانين ـ مُنح مرتبًا زهيدًا من مأوى العجزة البلدي الذي رسم أعضاء مجلس إدارته. إن الشكل 269 الذي يرجع إلى بداية حياته الفنية، يظهر ألمعيته وأصالته

في تناول هذه النوع من المهمات. كان على مواطني المدن الهولندية المعتزين باستقلالها أن يتناوبوا الخدمة في الميليشيا التي كان يقودها عادة أغنى سكانها. وجرت العادة في مدينة هارلم أن يُدعى ضباط هذه الوحدات بعد أداء واجبهم إلى وليمة فاخرة تكريمًا لهم، وأصبح تقليدًا أيضًا أن تُخلّد ذكرى هذه الأحداث السعيدة في لوحة كبيرة. ومن المؤكد أنه ليس بالأمر السهل على فنان أن يرسم صور أشخاص عديدين داخل إطار واحد من غير أن تبدو جامدة أو مصطنعة ـ كما هي الحال دائمًا في أعمال سابقة.

لقد أدرك هالس من البداية كيف ينقل روح المناسبة البهيجة، وكيف يبعث الحياة في المجموعة المحتفلة من غير أن يهمل الهدف، وهو إظهار حضور كل من أعضاء الهيئة الاثني عشر حضورًا مقنعًا إلى حد نشعر معه أننا قد التقيناهم: من الكولونيل البدين الذي يجلس إلى طرف المأدبة رافعًا كأسه، إلى حامل الراية الشاب في الجهة المقابلة، والذي لم يُمنح مقعدًا، ولكنه ينظر إلى خارج الصورة وكأنه يريدنا أن نستحسن ملابسه الفخمة.

وقد تعجبنا أكثر براعةُ الفنان حين ننظر إلى واحدة من صور الأشخاص التي لم يكسب هالس وعائلته منها إلا قليلاً من المال (شكل 270). تبدو الصورة لقطة فوتوغرافية سريعة إذا ما قورنت بالصور السابقة. ويتراءى لنا أننا نعرف بيتر فان دن بروك (Pieter van den Broecke)، هذا التاجر المغامر من تجار القرن السابع عشر. لنسترجع صورة السير ريتشارد ساوثويل التي رسمها هولباين (شكل 242) منذ أقل من قرن، أو حتى الصور التي رسمها روبنز أو فان دايك أو فلاسكس في

269
فرانز هالس
وليمة ضباط ميليشيا القديس جورج، 1616
زيت على قماش، 175×324 سم،
Frans Halsmuseum, Haarlem



ذلك الوقت في أوروبا الكاثوليكية. فعلى ما فيها من حيوية وصدق مع الطبيعة، يشعر المرء بأن الرسامين قد رتّبوا بكل عناية وضعية الجالس للتصوير بغية نقل فكرة كرم المنبت الأرستقراطي. أما صور هالس، فهي تعطينا انطباعًا بأن الرسام قد «أمسك» بالجالس أمامه في لحظة متميزة، وثبّتها على القماش إلى الأبد. ومن الصعب أن نتصوّر كم بدت هذه اللوحات للجمهور جريئة وغير تقليدية. إن طريقة هالس في التعامل مع الألوان والفرشاة توحي بأنه كان سريعًا في التقاط الانطباع السريع الزوال، في حين أن الصور الأقدم قد رُسمت بأناة ملحوظة ـ نشعر أحيانًا أن الشخص المصوَّر قد جلس بلا حراك جلسات عديدة بينما كان الرسام يسجّل التفاصيل واحدًا بعد آخر. وهالس لم يسمح بأن يعتري الملل أو الإجهاد موديله. ولا يخفي علينا تعامله الحاذق مع الفرشاة التي يسترجع من خلالها صورة الشعر المنفوش، أو الكُم المتثنّي بلمسات قليلة فاتحة اللون وداكنته. وبالطبع فإن انطباع اللمحة العارضة الذي يعطينا إياه هالس عن حركة الجالس للتصوير ومزاجه المتميزين لم يكن ممكنًا تحقيقه من دون جهد مدروس. فما يظهر أول وهلة أنه مقاربة عفوية، إنما هو في الحقيقة حصيلة التروّي. ومع أن الصورة غير متناسقة كما كانت الصور السابقة في الأغلب، فإنها لا تفتقر إلى التوازن. كان هالس يعلم، مثل غيره من رسامي المرحلة الباروكية، كيف يحقق مظهر التوازن من غير أن يظهر أنه يتبع أي قاعدة.

270
فرانز هالس
بيتر فان دن بروك، نحو 1633
زيت على قماش، 71.2×61 سم،
Iveagh Bequest, Kenwood, London

إن رسامي هولندا البروتستانتية الذين افتقروا إلى موهبة تصوير الأشخاص، أو كانوا غير ميّالين إلى ذلك، قد تعيّن عليهم التخلّي عن فكرة الاعتماد على الطلبات في المقام الأول.وخلافًا للرسامين في العصور الوسطى وفي عصر النهضة، كان عليهم أن يرسموا الصورة أولاً، ثم يحاولوا العثور على من يشتريها. ونحن الآن نألف هذه الحالة، ولا نجادل في أن الفنان رجل يعمل بلا انقطاع في مرسمه المزدحم باللوحات التي يسعى إلى بيعها، بحيث يكاد يصعب علينا أن نتصوّر التغير الذي أحدثته هذه الحالة. ومن هذه الناحية، ربما أسعد الفنانين تخلّصهم من الرعاة الذين كانوا يتدخلون في عملهم، وأحيانًا يتنمّرون لهم. ولكن هذه الحرية كانت باهظة الثمن، فبدلاً من راعٍ واحد، على الفنان الآن أن يتعامل مع سيد أكثر استبدادًا هو جمهور المشترين. وصار مضطرًا إما إلى الذهاب إلى السوق والمعارض العامة لترويج بضاعته، وإما إلى الاعتماد على الوسطاء وتجار اللوحات الذين يريحونه من هذا العبء، ولكنهم يريدون أن يشتروا بأرخص سعر ممكن من أجل أن يربحوا في تجارتهم. إضافة إلى ذلك، كانت المنافسة شاقة، إذ كان في كل مدينة هولندية كثير من الفنانين الذين كانوا يعرضون لوحاتهم على أكشاك، وكانت الفرصة الوحيدة المتاحة للرسامين الأقل شأنًا لاكتساب السمعة هي التخصص بفرع من





271
سايمون دي فليغر
بارجة هولندية
ومراكب متنوعة،
نحو 1640 - 1645
زيت على خشب،
54.8×41.2 سم،
National Gallery,
London

فروع الرسم أو جنس من أجناسه. والجمهور آنذاك كان يحبّ أن يعرف ما يشتري، كما يحب الآن. وحين كان يشتهر فنان برسم لوحات المعارك، فهذه اللوحات هي التي كانت تباع في الغالب، وإن نجح في رسم مناظر طبيعية في ضوء القمر، فربما كان من الأسلم الالتزام بذلك، ورسم مزيد من المناظر الطبيعية في ضوء القمر. وهكذا فإن الاتجاه نحو التخصص، والذي كان بدأ في البلدان الشمالية في القرن السادس عشر، قد بلغ حدوده القصوى في القرن السابع عشر. ورضي الفنانون الضعاف بأن يرسموا النوع نفسه من اللوحات مرة بعد أخرى. ولا شك في أن عملهم هذا قد أوصل حرفتهم أحيانًا إلى حد الكمال الذي يستحق الإعجاب. كان أولئك المتخصصون متخصصين بالفعل، فرسامو الأسماك عرفوا كيف يصوّرون تدرّجات اللون الفضيّ على الحراشف البليلة تصويرًا بارعًا يحرج كبار الرسامين، وأصبح رسامو المناظر البحرية حاذقين ليس في تصوير الأمواج والسحب فحسب، بل صاروا خبراء في تصوير السفن وعدّتها بحيث إن لوحاتهم ما زالت تعتبر وثائق تاريخية قيّمة عن عصر التوسع البحري لكل من إنكلترا وهولندا. والشكل 271 يظهر لوحة رسمها أقدم أولئك المتخصصين بالمناظر البحرية، وهو سايمون دي فليغر (Simon de Vlieger) (1601 ـ 1653). ترينا اللوحة كيف استطاع هؤلاء الفنانون الهولنديون أن ينقلوا إلينا جو البحار بوسائل بسيطة ومتواضعة. لقد كانوا أول من اكتشف جمال السماء في تاريخ الفن. وحتى يجعلوا صورهم مثيرة للاهتمام، لم يحتاجوا إلى أي شيء درامي أو لافت، بل صوّروا قطعة من العالم كما ظهر لهم بكل بساطة، واكتشفوا أن ذلك يمكن أن يكون صورة مرْضية كأي صورة تزوَّد بها حكاية بطولة، أو موضوع هزلي.

كان يان فان غوين (1596 ـ 1656) المولود في مدينة لاهاي (Hague) أحد أولئك المكتشفين، وكان ينتمي إلى جيل رسام المناظر الطبيعية كلود لوران نفسه



272
يان فان غوين
طاحونة إلى جانب نهر، 1642
زيت على خشب، 25.2×34 سم، National Gallery, London

تقريبًا. ومن الممتع أن نقارن أحد مناظر كلود الطبيعية الشهيرة (شكل 255)، الذي يصوّر فيه رؤياه التواقة إلى أرض الجمال الصافي، مع لوحة يان فان غوين البسيطة والمباشرة (شكل 272). إن الفروق واضحة لا يحتاج تبيّنها إلى جهد. فبدلاً من المعابد العالية، رسم الهولندي طاحونة مألوفة، وقطعة لا ملامح لها من أرض وطنه بدلاً من فسحات فاتنة في غابة. ولكن فان غوين عرف كيف يحوّل المنظر العادي إلى رؤيا للجمال الهادئ. إنه يغيّر مظهر الموضوعات العادية، ويرشد أنظارنا إلى أبعاد مبهمة بحيث نشعر وكأننا نحن أنفسنا واقفون في موقع مؤاتٍ ننظر منه إلى ضوء المساء. ولقد رأينا كيف أسرت ابتكارات كلود مخيّلة المعجبين به في إنكلترا، فسعوا إلى تغيير مشاهد الطبيعة في بلادهم، وجعلها تتوافق مع إبداعات الرسام. لقد أطلقوا صفة (picturesque)، أي شبيهًا بالصورة، على كل ما جعل كلود يخطر في بالهم من مناظر طبيعية وحدائق. ومنذ ذلك الوقت تعوّدنا إطلاق هذه الكلمة لا على القلاع الأثرية ومناظر الغروب فحسب، بل على أشياء بسيطة أيضًا مثل الزوارق المبحرة، والطواحين. وحين يتفق أن ندرسها، إنما نفعل ذلك لأن مثل هذه الموضوعات تذكّرنا لا بلوحات كلود، بل بلوحات رسامين من مثل فليغر، أو فان

غوين. فهما اللذان علّمانا رؤية الشيء الشبيه بالصورة في منظر بسيط. وكم من متنزّهٍ في الريف يبتهج بما يراه، قد يكون مدينًا بابتهاجه، من غير أن يعلم، لأولئك الرسامين المتواضعين الذين كانوا أول من فتح عيوننا على جمال الطبيعة البسيط.

إن أعظم رسام هولندي، وأحد أعظم الرسامين على الإطلاق، هو رمبرنت فان راين (Rembrandt Van Rijn) (1606 - 1669) الذي كان ينتمي إلى جيل أصغر من جيل فرانز هالس وروبنز، وكان أصغر بسبع سنوات من فان دايك وفلاسكس. لم يكتب رمبرنت ملاحظاته كما فعل ليوناردو وديورر، ولم يكن عبقرية حظيت بالإعجاب مثل مايكل أنجلو الذي توارثت الأجيال أقواله، كما لم يكن كاتب رسائل دبلوماسية مثل روبنز الذي تبادل الأفكار مع رجال العلم في عصره. ومع ذلك نشعر بأننا نعرف رمبرنت معرفة حميمة ربما أكثر من هؤلاء الرسامين العظام، وذلك لأنه ترك لنا مجموعة مدهشة من صوره الشخصية منذ عهد الشباب، حين كان رسامًا ناجحًا، ومتماشيًا مع العصر أيضًا، إلى سن الشيخوخة المنعزلة التي يعكس وجهه فيها مأساة الإفلاس، والإرادة المحطمة لرجل عظيم حقًا. وهذه الصور تؤلف سيرة ذاتية فريدة.

273
رمبرنت فان راين
صورة ذاتية،
نحو 1655 ـ 1658
زيت على خشب،
49.2×41 سم،
Kunsthistorisches Museum, Vienna

ولد رمبرنت في عام 1606، وكان والده طحانًا ميسور الحال في مدينة لايدن (Leiden). دخل جامعة المدينة بعد اجتياز امتحان القبول، ولكنه ما لبث أن تخلّى عن دراسته ليصبح رسامًا. وإن بعض أعماله المبكرة قد أجزل الثناء عليها مثقفون معاصرون له. وفي سن الخامسة والعشرين، غادر رمبرنت لايدن إلى أمستردام، المركز التجاري المزدحم. وهناك حقق نجاحًا سريعًا في رسم الصور الشخصية، وتزوج فتاة ثرية، واشترى منزلاً، وجمع أعمالاً فنية وتحفًا، وعمل بلا انقطاع. ولما ماتت زوجته في عام 1642، تركت له ثروة كبيرة، غير أن شعبيته تدهورت، وركبه الدين، وبعد أربعة عشر عامًا باع دائنوه منزله، ثم عرضوا مجموعته في المزاد العلني. ولم ينقذه من الانهيار الكامل إلا عشيقته المخلصة، وابنه، إذ رتّبا له عملاً في شركتهما التي كانت تتاجر بالأعمال الفنية، وفي أثناء ذلك رسم أعماله العظيمة الأخيرة. ولكن هذين الشخصين المخلصين ماتا قبله، ولما توفي في عام 1669 لم يخلّف وراءه إلا بعض الثياب القديمة وعدة الرسم. إن الشكل 273 يظهر لنا وجه رمبرنت خلال أعوامه الأخيرة. لم يكن وجهًا وسيمًا، ولا شك في أن رمبرنت لم يحاول أن يخفي بشاعته، بل نظر إلى نفسه نظرًا صادقًا تمامًا. وهذا الصدق هو الذي يجعلنا غير مبالين بالوسامة أو الهيئة. إن هذا الوجه هو وجه إنسان واقعي، فلا أثر للوقفة الخاصة بالتصوير، ولا أثر للخيلاء، بل نظرة ثاقبة لرسام يتفحص ملامحه، ولا يكفّ عن تعلم المزيد عن أسرار الوجه الإنساني. ومن دون هذا الفهم العميق لم يكن رمبرنت بقادر على إبداع صور شخصية رائعة من مثل صورة راعيه





274
رمبرنت فان راين
جان سكس، 1654
زيت على قماش،
112×102 سم،
Collectie Six,
Amsterdam

وصديقه جان سكس (Jan Six) الذي أصبح فيما بعد عمدة أمستردام (شكل 274). ومقارنة هذه الصورة بالصورة المفعمة بالحياة، التي رسمها فرانز هالس، تكاد تكون مجحفة، لأن هالس يعطينا شيئًا يشبه اللقطة السريعة المقنعة، في حين يبدو رمبرنت دائمًا أنه يرينا الشخص بكامله. كان مثل هالس يسعد بالمهارة التي استطاع بها أن يوحي بلمعان الشريطة المذهبة، أو تراقص الضوء على الياقة القديمة. وكان يدّعي للفنان حقًا في الإعلان عن انتهاء اللوحة ـ كما قال ـ «عندما يحقق هدفه»، لذلك لم يكمل رسم اليد في القفّاز. وهذا كله يقوّي الإحساس بالحياة المنبعثة



275
رمبرنت فان راين
مثَلُ العبد العديم الرحمة، نحو 1655
قلم مصنوع من قصب وحبر بني على ورق، 17.3×21.8 سم، Louvre, Paris

من الشخص. نحن نشعر أننا نعرف هذا الرجل. ولقد رأينا صورًا شخصية أخرى رسمها رسامون كبار، وحُفظت في الذاكرة بسبب الطريقة التي لخّصوا بها صفات الشخص ودوره. ولكن حتى أعظمهم قد يستحضر شخصيات أدبية، أو ممثلين على خشبة المسرح. ومع أن صورهم مقنعة ومؤثرة، فإننا نشعر بأنها لا تمثّل إلا جانبًا واحدًا من جوانب الكائن البشري المعقّد. وحتى الموناليزا لم يكن ممكنًا أن تتبسم على الدوام. أما في صور رمبرنت الشخصية العظيمة، فإننا نشعر بأننا نواجه بشرًا حقيقيين، نحسّ دفئهم، وحاجتهم إلى التعاطف، ووحدتهم ومعاناتهم أيضًا. إن تلك العيون ذات النظرة الحادة الثابتة، والتي نعرفها حق المعرفة من صور رمبرنت الشخصية لا بد أنها كانت قادرة على سبر أغوار القلب البشري.

أدرك أن مثل هذا التعبير قد يبدو مفرط العاطفة، غير أني لا أعلم طريقة أخرى أصف بها المعرفة الغريبة بعض الشيء، والتي يظهر أن رمبرنت قد امتلكها عما يسمّيه الإغريق «نشاطات الروح». يبدو أنه كان قادرًا، مثل شكسبير، على أن ينفذ إلى أعماق جميع الرجال، وأن يعرف كيف يمكن أن يتصرفوا في شتى الأوضاع. وهذه الموهبة هي التي جعلت لوحات رمبرنت التي توضّح قصص الكتاب المقدس مختلفة جدًّا عما عُمل من قبل. وبما أن رمبرنت كان بروتستانتيًّا ورعًا، فلا بد أنه قد قرأ الكتاب المقدس مرارًا، وتعمّق في المغزى الروحي لأحداثه، ثم حاول أن يتصوّر الوضع على حقيقته، وكيف تحرك وتصرّف الناس في مثل تلك اللحظة. إن الشكل 275 يُظهر رسمًا وضّح فيه رمبرنت مثل العبد العديم الرحمة (متى 18: 21 ـ 35). لا حاجة بنا إلى توضيح الرسم، فهو يوضّح نفسه. نشاهد السيد في يوم المحاسبة مع وكيله الذي يبحث عن ديون العبد في سجل ضخم. ونعرف من وقفة العبد، ورأسه المطأطئة، ويده المتحسسة جيبه، أنه غير قادر على الدفع.

إن ضربات القلم القليلة تعبر عن العلاقة بين هؤلاء الثلاثة: الوكيل المشغول، والسيد الوقور، والعبد المذنب.

يكاد رمبرنت لا يحتاج إلى أي إشارة أو حركة للتعبير عن المعنى الذي يتضمنه المشهد. وهو لا يتكلّف شيئًا أبدًا. والشكل 276 يظهر إحدى لوحاته التي يصوّر فيها حادثة أخرى من الكتاب المقدس لم ترسم من قبل، وهي المصالحة بين الملك داود وابنه الشرير أبشالوم. ففي أثناء قراءة العهد القديم، حاول رمبرنت أن يرى ملوك الأرض المقدسة وآباءها بعين الخيال، وفكّر في الشرقيين الذين شاهدهم في مرفأ أمستردام المزدحم. لذلك ألبس داود عمامة مثل عمامة الهندي أو التركي، وقلّد أبشالوم سيفًا شرقيًا معقوفًا. لقد اجتذبت عينَ الفنان فخامةُ هذه الأزياء، والفرصةُ التي أتاحتها له لإظهار تراقص الضوء على النسيج النفيس، ولمعان الذهب والجواهر. ونستطيع أن نرى ههنا أن رمبرنت كان رسامًا عظيمًا في استحضار تأثير هذه النُسُج المتألقة، شأن روبنز أو فلاسكس، على أنه استخدم ألوانًا أقل إشراقًا من ألوانهما. إن اللون البني الداكن بعض الشيء هو الذي ينطبع في ذهن المشاهد عن كثير من لوحاته. ولكن هذه التدرّجات اللونية الداكنة تقوّي المقابلة بينها وبين الألوان القليلة المشرقة. والنتيجة هي أن الضوء في بعض لوحات رمبرنت يكاد يكون باهرًا، على أنه لم يستخدم قط هذه المؤثرات السحرية للضوء والظل من أجل ذاتها. إنها تعزز الدراما في المشهد على الدوام. فما الذي يمكن أن يكون أكثر تحريكًا للمشاعر من إشارة الأمير الشاب البهيّ الملبس وهو يدفن رأسه في صدر والده، أو الملك داود في تقبله الهادئ الحزين لولده المذعن له؟ ومع أننا لا نرى وجه أبشالوم، فإننا نشعر بما ينبغي أن يشعر به.

276

رمبرنت فان راين

المصالحة بين داود وأبشالوم، 1642

زيت على خشب، 73×61.5 سم،
Hermitage, St Petersburg

لم يكن رمبرنت رسامًا عظيمًا فحسب، بل ماهرًا في الغرافيك أيضًا، شأن ديورر قبله. والتقْنية التي استخدمها لم تعد تقنية الخشب المحفور أو النحاس المنقوش، بل كانت طريقة أتاحت له عملاً أسرع وأكثر حرية من العمل بالمنقاش. ومبدأ هذه الطريقة التي تسمّى التنميش (etching) بسيط جدًّا. فبدلاً من بذل الجهد الشديد في خدش سطح صفيحة النحاس، يغطّي الفنان الصفيحة بالشمع، ويرسم عليها بالإبرة. فحيثما تنفذ الإبرة يَزُلِ الشمع، وينكشف النحاس. وما عليه أن يفعله بعد ذلك هو أن يضع الصفيحة في حمض فيتآكل النحاس الذي زال عنه الشمع، وينتقل الرسم بالتالي إلى صفيحة النحاس. وبعد ذلك يمكن طبع الرسم على نحو ما يُطبع النقش. وما يميز النقش على الشمع من النقش على الخشب أو المعدن هو طبيعة الخطوط. ثمة فارق واضح بين عمل المنقاش البطيء المضني، وعمل الإبرة السهل الحر. إن الشكل 277 يظهر إحدى منقوشات رمبرنت ـ مشهد آخر من الكتاب المقدس. المسيح يلقي عظة، والفقراء والمساكين تجمعوا حوله للإصغاء.





وفي هذه المرة لجأ رمبرنت إلى مدينته لاتخاذ موديلات. لقد عاش وقتًا طويلاً في حي اليهود في أمستردام، ودرس مظهر اليهود وملابسهم بغية إدخالهم في لوحات القصص المقدسة. إنهم محتشدون ههنا جلوسًا ووقوفًا، منهم من يصغي مبتهجًا، ومنهم من يتفكر في كلمات المسيح، ومنهم من راعه ربما هجوم المسيح على الفَرِّيسيّين، كالرجل السمين الواقف خلفه. والذين تعوّدوا رؤية الشخوص الجميلة في الفن الإيطالي تصدمهم أحيانًا رؤية لوحات رمبرنت، لأنه يبدو عديم الاهتمام بالجمال، بل هو لا ينفر من القبح الصريح. وهذا صحيح بمعنى ما. فلقد استوعب رمبرنت، مثل غيره من فناني عصره، رسالة كارافاجيو الذي اطلع على عمله من خلال الهولنديين الذين تأثروا به، ورجّح مثله أيضًا قيمة الحقيقة والصدق على قيمة الانسجام والجمال. فالمسيح قد وعظ الفقراء والجياع والحزانى، والفقر والجوع والحزن ليست أمورًا جميلة. وبالطبع فإن أشياء كثيرة تتوقف على ما نجمع على أنه جمال. فكثيرًا ما يجد الطفل وجه جدّته الحنون المتغضّن أجمل من محاسن وجه نجمة فيلم. ولمَ لا يجد ذلك؟ وعلى المنوال ذاته، قد يقول أحدنا: إن الكهل المتداعي في الزاوية اليمنى، والواضع يده على ذقنه، وهو ينظر إلى الأعلى ساهيًا تمامًا عن كل من حوله، هو أحد أجمل الشخوص التي رُسمت في أي وقت مضى. ولكن ربما تكون الكلمات التي نستخدمها للتعبير عن إعجابنا ليست في الحقيقة ذات أهمية كبيرة.

277
رمبرنت فان راين
المسيح يلقي موعظة،
نحو 1652
منقوشة، 15.5× 20.7 سم

إن مقاربة رمبرنت غير التقليدية تجعلنا أحيانًا ننسى كيف يستخدم كثيرًا من الحكمة الفنية والبراعة الفنية في تنظيم مجموعاته. لا شيء يمكن أن يكون أدقّ توازنًا من المجموعة التي تشكّل حلقة حول يسوع، وتقف مع ذلك على مسافة تنمّ عن احترامها له. وهذه المهارة في توزيع مجموعة من الناس توزيعًا يبدو عارضًا، ومع ذلك يتصف بانسجام تام، مدين بها رمبرنت كثيرًا إلى تراث الفن الإيطالي الذي لم يستخف به مطلقًا. ولا شيء ينبو عن الحقيقة أكثر من أن نتصور أن هذا الرسام العظيم كان متمردًا وحيدًا لم تنل عظمته اعتراف أوروبا المعاصرة. والحق أن شهرته في رسم الصور الشخصية قد انخفضت مع تحوّل فنه إلى مزيد من التعمّق والتصلّب. ولكن مهما كانت أسباب هذه المأساة والإفلاس، فإن شهرته كونه فنانًا بقيت في الأوج. والمأساة الحقيقية كانت وما زالت هي أن الشهرة وحدها لا تكفي للمعيشة.

إن شخصية رمبرنت بالغة الأهمية في كل فروع الفن الهولندي بحيث إن فنانًا آخر من فناني المرحلة لا يمكن مقارنته به. وهذا لا يعني على كل حال أنه لم يكن في الأراضي المنخفضة البروتستانتية رسامون عديدون أعمالهم جديرة بأن ندرسها ونتمتع بها. لقد اتبع كثير منهم تقاليد الفن الشمالي في تصوير حياة الناس



278
يان ستين
وليمة المعمودية، 1664
زيت على قماش،
108.6×88.9 سم،
Wallace Collection,
London

في لوحات بهيجة وغير متكلفة. ونحن نذكر أن هذه التقاليد ترجع إلى نماذج المنمنمات في العصور الوسطى (الشكلان 140 و177)، ونذكر كيف تبنّاها بروغل (شكل 246) الذي أظهر مهارته كرسام، ومعرفته بالطبيعة الإنسانية، في مشاهد من حياة الفلاحين مفعمة بالفكاهة. والفنان الذي أبلغ هذه النزعة إلى درجة الكمال في القرن السابع عشر هو يان ستين (1626 ـ 1679)، صهر يان فان غوين. ومثل كثير من فناني زمنه، لم يستطع ستين أن يعتمد في معيشته على الفرشاة، لذلك كان عنده نُزُل يكسب منه المال. وفي وسعنا أن نتصوّر أنه قد ارتاح إلى العمل الإضافي لأنه أتاح له فرصة مراقبة الناس في مرحهم وقصفهم، وزيادة ذخيرته من النماذج الهزلية. والشكل 278 يظهر مشهدًا من مشاهد حياة الناس البهيجة ـ وليمة المعمودية. نشاهد غرفة مريحة جُعل فيها تجويف من أجل السرير الذي تجلس عليه الأم، في حين يتجمع الأصدقاء والأقرباء حول الأب الذي يحمل الطفل. وهذه النماذج المتنوعة، وألوان مرحها الصاخب تستأهل النظر إليها، ولكن حين ننهي فحص كل التفاصيل، ينبغي ألا ننسى الإعجاب بالمهارة التي مزج بها الفنان الأحداث

المتعددة في اللوحة. فالمرأة التي في مقدمة اللوحة، والمرئية من الخلف، قطعة فنية مدهشة، وألوانها المفرحة يصعب نسيان دفئها وعذوبتها بعد مشاهدة الأصل.

إن الفن الهولندي في القرن السابع عشر كثيرًا ما يُربط بالمزاج المرح، والعيش الطيب اللذين نجدهما في لوحات يان ستين، ولكن هناك فنانون في هولندا يمثلون مزاجًا مختلفًا جدًّا يداني روح رمبرنت. والمثال البارز «متخصص» آخر بالمناظر الطبيعية هو ياكوب فون رايشدال (Jacob van Ruisdael) (1628؟ ـ 1682). كان رايشدال من أتراب يان ستين، وهذا يعني أنه كان ينتمي إلى الجيل الثاني من كبار رسامي هولندا. وعندما شبّ كانت أعمال يان فان غوين، وحتى أعمال رمبرنت، قد أصبحت مشهورة، وكان لا بد أن تؤثر في ذوقه واختياره للموضوعات. لقد عاش النصف الأول من حياته في مدينة هارلم الجميلة التي يفصلها عن البحر سلسلة من الكثبان المغطاة بالأشجار، وأحب دراسة تأثير الضوء والظل في هذه البقاع، وتخصص أكثر فأكثر بمناظر الغابة البديعة (شكل 269)، وأصبح معلمًا في رسم السحب الداكنة، وأضواء المساء حين تطول الظلال، والقلاع المتهدمة، والجداول المتدفقة، وباختصار، كان هو الذي اكتشف جمال الطبيعة الشمالية الشاعري مثلما اكتشف كلود شاعرية الطبيعة الإيطالية. وربما لم يفلح فنان قبله في التعبير عن كثير من مشاعره وأحواله النفسية من خلال انعكاسها في الطبيعة.



279

ياكوب فون رايشدال

بركة محاطة بالأشجار،
نحو 1665 - 1670

زيت على قماش،
107.5×143 سم،
National Gallery,
London

حين سمّيت هذا الفصل «مرآة الطبيعة»، لم تقتصر رغبتي على القول: إن الفن الهولندي قد تعلم نسخ الطبيعة نسخًا صادقًا مثل مرآة، فلا الفن ولا الطبيعة صقيلان وباردان كالمرآة. فالطبيعة المنعكسة في الفن تعكس دائمًا عقل الفنان، وميوله، ومباهجه، وبالتالي حالاته النفسية. وهذه الحقيقة قبل غيرها هي التي تجعل أكثر فرع في الرسم الهولندي تخصصًا بالغ الإمتاع، وهذا الفرع هو تصوير الطبيعة الصامتة. إن هذا النوع من اللوحات يرينا عادة آنية جميلة ملأى بالنبيذ والفاكهة الشهية، أو الأطعمة اللذيذة المرتبة على صينية جميلة ترتيبًا مغريًا. ومن المؤكد أن هذه اللوحات كانت تناسب غرف الطعام، وتجد من يشتريها. ولكن تأثيرها لم يكن مجرد إحضار مباهج المائدة للذهن، لأن الفنانين استطاعوا أن يرسموا ما طاب لهم أن يرسموه من الأشياء من غير قيد، وتنظيمه على المائدة كما يحلو لهم. وهكذا أصبحت لوحات الطبيعة الصامتة ميدانًا رائعًا للتجريب في مشكلات الفنان الخاصة. إن ويلَم كالف (Willem Kalf) (1619 ـ 1693) مثلاً، قد استهوته دراسة الطريقة التي يعكس بها الزجاجُ الملوّن الضوءَ ويكسره. ودرس تقابلات الألوان والنُسُج وتوافقاتها، وحاول أن يحقق انسجامات دائمة التجدد بين السجادة الفارسية الفخمة، والصينية اللامعة، والفاكهة المتألقة الألوان، والمعادن الصقيلة (شكل 280). لقد أخذ هؤلاء المتخصصون يثبتون، من غير أن يعلموا ذلك هم أنفسهم، أن موضوع الرسم أقل أهمية مما كان يُظن. فكما أن الكلمات المبتذلة قد تشكل أغنية رائعة، كذلك يمكن أن تصنع الموضوعات المبتذلة لوحة كاملة.

280
ويلَم كالف
طبيعة صامتة مع قرن للشرب يخص نقابة نبّالة القديس سياستيان، وسرطان وأكواب، نحو 1653
زيت على قماش، 102.2×86.4 سم،
National Gallery, London

قد تبدو هذه الملاحظة غريبة بعد التركيز على الموضوعات التي رسمها رمبرنت. ولكن لا أظن أن هناك تناقضًا في واقع الأمر. فالموسيقي الذي لا يلحّن كلمات أغنية مبتذلة، بل قصيدة عظيمة، يريدنا أن نفهم القصيدة حتى نتذوق تأديته الموسيقية. وعلى المنوال ذاته، فإن الرسام الذي يرسم مشهدًا من الكتاب المقدس يريدنا أن نفهم المشهد لكي نتذوق تصوره. وكما أن هناك موسيقا عظيمة من غير كلمات، كذلك هناك لوحة عظيمة من غير موضوع مهم. إن هذا الابتكار هو ما كان فنانو القرن السابع عشر يتلمسون طريقهم إليه عندما اكتشفوا الجمال الخالص للعالم المرئي (شكل 4). والمتخصصون الهولنديون الذين قضوا حياتهم وهم يرسمون الموضوعات ذاتها أثبتوا في نهاية الأمر أن الموضوع أهميته ثانوية.

إن أعظم هؤلاء الرسامين قد ولد بعد جيل رمبرنت، وهذا الرسام هو يان فرمير فان دلفت (JanVermeer van Delft) (1632 ـ 1675). ويبدو أن فرمير كان يعمل في بطء ودقة، فلم يرسم كثيرًا من اللوحات في حياته. وهذه اللوحات لا تصوّر إلا قليلاً من المشاهد المهمة، وبعضها لا يظهر إلا شخصًا واحدًا منهمكًا في عمل بسيط، كالمرأة التي تسكب الحليب (شكل 281). ومع فرمير فقد الجنسُ الفني





الأثر الأخير للتصوير الساخر. إن لوحاته في الحقيقة لوحات طبيعية صامتة مع كائنات بشرية. ومن الصعب أن نناقش الأسباب التي تجعل هذه اللوحة البسيطة التي لا ادعاء فيها إحدى أعظم روائع الفن. ولكن القليلين الذين سعدوا بمشاهدة الأصل لن يوافقوا معي بأنّها أشبه بالمعجزة. وربما يمكن وصف إحدى سماتها المعجزة، ولكن من الصعب تفسيرها. إنها طريقة فرمير في بلوغ دقة تامة مبذول فيها غاية الجهد في تصوير النسج والألوان والأشكال من غير أن تبدو اللوحة متكلفة أو جافية. ومثل مصور فوتوغرافي تعمّد تخفيف التقابلات القوية في اللوحة من غير تغشية الأشكال، رخّم فرمير الخطوط العامة، واحتفظ مع ذلك بالصلابة والرسوخ. وهذا الجمع الغريب الفريد بين الترخيم والدقة هو ما يجعل أفضل لوحاته عصية على النسيان. إنها ترينا الجمال الهادئ للمشهد العادي وكأننا نراه أول مرة، وتعطينا فكرة عما شعر به الفنان عندما راقب الضوء وهو يتدفق من النافذة، ويعمق ألوان قطعة القماش.

281
يان فرمير
الطاهية، نحو 1660
زيت على قماش،
41×45.5 سم،
Rijksmuseum
Amsterdam



الفنان الفقير
يرتجف في عليّه،
نحو 1640
من رسم بيتر بلوت،
طبشور أسود على رَق،
15.5×17.7 سم،
British Museum,
London

الفصل الواحد والعشرون

السلطة والمجد: 1

إيطاليا، أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر

نذكر أن البناء على الطريقة الباروكية قد ابتدأ في أواخر القرن السادس عشر بأعمال من مثل كنيسة الأخوية اليسوعية التي بناها ديللا بورتا (شكل 250). لقد أهمل ديللا بورتا ما يسّمى قواعد العمارة الكلاسيكية من أجل مزيد من التنوع والفخامة. ومن طبائع الأمور أن يتابع الفن ما كان ابتدأه. فإذا كان التنوع والمظهر الأخّاذ يعتبران مهمّين، فإن كل فنان يتعيّن عليه أن يصنع زخارف أكثر تعقيدًا، ويقدّم أفكارًا أكثر إدهاشًا لكي يبقى مؤثرًا. وفي أثناء النصف الأول من القرن السابع عشر كانت قد استمرت في إيطاليا هذه العملية من تراكم الأفكار الجديدة الباهرة المتعلقة بالمباني وزخرفتها، وعند منتصف القرن السابع عشر اكتمل تطوّر ما ندعوه الأسلوب الباروكي.

إن الشكل 282 يظهر كنيسة باروكية نموذجية بناها المهندس المعماري الشهير فرنشيسكو بوروميني (Francesco Borromini) (1599 ـ 1667) ومساعدوه. ومن السهل أن نرى أنه حتى الأساليب التي استخدمها بوروميني هي في الحقيقة أساليب عصر النهضة. لقد استخدم، مثل ديللا بورتا، شكل واجهة معبد بغية تأطير المدخل الرئيسي، وضاعف الأعمدة على الجانبين لإكساب المبنى مزيدًا من الفخامة. ولكن واجهة ديللا بورتا تبدو صارمة ومتحفظة بالمقارنة مع واجهة بوروميني. كان بوروميني قد أعرض عن زخرفة الجدران بما كانت تزخرف به العمارة الكلاسيكية. لقد سوّى كنيسته من خلال تجميع تكوينات مختلفة ـ القبة الضخمة، والبرجان على الجانبين، والواجهة. وهذه الواجهة متثنّية وكأنها قد جرى تشكيلها من الصلصال. وإذا نظرنا إلى التفاصيل وجدنا أشياء أكثر إدهاشًا أيضًا. فالطابق الأول من البرجين مربع، أما الثاني فهو مستدير، ويصل بينهما سطح معمّد غريب التفكك كان من شأنه أن يُفزع أي أستاذ عمارة متمسك بالتقاليد، مع أن هذا السطح يؤدي وظيفته المخصصة له على أفضل وجه. وتثير أطر الأبواب المحيطة بالمدخل الرئيسي من الجانبين مزيدًا من الدهشة أيضًا. فلا نظير في أي مبنى سابق للطريقة التي جُعلت بها الحلْية المثلثة فوق المدخل تؤطّر نافذة بيضوية. لقد باتت لفائف الأسلوب الباروكي ومنحنياته مهيمنة على التصميم العام، وتفاصيل الزخرفة



282
فرنشيسكو بوروميني
وكارلو رينالدي
كنيسة سانتا آغنس،
ساحة نافونا، روما، 1653
طراز باروكي باذخ

معًا. ولقد قيل عن هذه المباني الباروكية: إنها مسرفة الزخرفة وظاهرة التكلّف. وكان من الصعب على بوروميني نفسه أن يفهم لماذا كان ذلك مدعاة للوم. فهو قد أراد أن تبدو الكنيسة بهيجة وحافلة بالروعة والحركة. وإذا كان هدف المسرح إبهاجنا بالمهرجانات الساحرة، فلماذا ليس للمهندس الذي يصمم كنيسة حقٌّ في أن يقدّم لنا فكرة عن شيء أبهى وأعظم ليذكّرنا بالجنة؟

حين ندخل إلى هذه الكنائس نفهم على نحو أفضل كيف استُخدمت عمدًا الأحجار الكريمة، والذهب، والزخرفة الجصية المتألقة البارزة لاستحضار رؤيا الأمجاد السماوية استحضارًا محسوسًا أكثر من استحضار الكاتدرائيات في العصور الوسطى لها. إن الشكل 283 يرينا داخل كنيسة بوروميني. وهذا المشهد المذهل قد يبدو دنيويًّا جدًّا في نظر أولئك الذين ألفوا دواخل الكنائس في البلدان الشمالية. غير أن الكنيسة الكاثوليكية في تلك الفترة كان رأيها مختلفًا. كانت تسرع إلى تجنيد الفنانين كلما أمعن الواعظون البروتستانت في دعوتهم المناوئة للمظاهر



283
فرنشيسكو بوروميني وكارلو رينالدي
كنيسة سانتا آغنس
من الداخل، ساحة نافونا، روما، نحو 1653

المادية. وهكذا فإن حركة الإصلاح الديني، وكل قضية عبادة الصور التي أثارت جدلاً طويلاً، وكثيراً ما أثرت في مجرى الفن في الماضي، قد كان لها تأثيرها غير المباشر في تطور الأسلوب الباروكي. لقد اكتشف العالَم الكاثوليكي أن الفن يستطيع أن يخدم الدين على نحو يتجاوز المهمة البسيطة المحددة له في أوائل العصور الوسطى ـ مهمة تعليم الأميين مبادئ العقيدة. كان من الممكن أن يساعد على إقناع الذين قرأوا كثيراً وهدايتهم إلى المسيحية. لذلك دُعي المهندسون المعماريون، والرسامون، والنحاتون إلى تحويل الكنائس إلى صروح رائعة تملأ المرء مشاعر جارفة. وما يهمّ في الأقسام الداخلية ليس التفاصيل بقدر ما هو الأثر العام للكل. ونحن لا نستطيع أن نفهمها، أو أن نحكم عليها حكمًا صحيحًا إلا إذا تصورناها إطارًا لطقوس الكنيسة الرومانية المتصفة بالأبهة والفخامة، وإلا إذا رأيناها في أثناء القدّاس الكبير، حين تضاء القناديل على المذابح، وتملأ رائحة البخور صحن الكنيسة، وينقلنا صوت الأرغن والجوقة إلى عالم مغاير.



إن فن الزخرفة المسرحية هذا قد طوّره إلى حد بعيد فنان واحد هو جيان لورنزو برنيني (Gian Lorenzo Bernini) (1598_1680). ينتمي برنيني إلى الجيل ذاته الذي ينتمي إليه بوروميني. كان أكبر من فان دايك وفلاسكس بسنة واحدة، وأكبر من رمبرنت بثماني سنوات. ومثله مثل هؤلاء الرسامين الكبار، كان برنيني بارعًا في رسم الأشخاص. إن الشكل 284 يظهر تمثالاً نصفيًا لامرأة شابة يتصف بما يتصف به أفضل أعماله من جدة مخالفة للقواعد المقررة. ولما شاهدته آخر مرة في المتحف في فلورنسا كان ضوء من أضواء الشمس يتراقص عليه، فتراءى لي أنه يتنفس، ويعود إلى الحياة. لقد التقط برنيني ملامح الوجه في لحظة عابرة نحن على يقين أنها أبرز ملامح موديله. ولعل أحدًا لم يتفوّق على برنيني في تصوير ملامح الوجه. لقد استخدم هذه المهارة لإسباغ شكل مرئيّ على تجربته الدينية، مثلما استخدم رمبرنت معرفته العميقة بالسلوك البشري.

284

جيان لورنزو برنيني

كوستانسا بوناريللي، نحو 1635

رخام، الارتفاع 72 سم، Museo Nazionale del Bargello, Florence

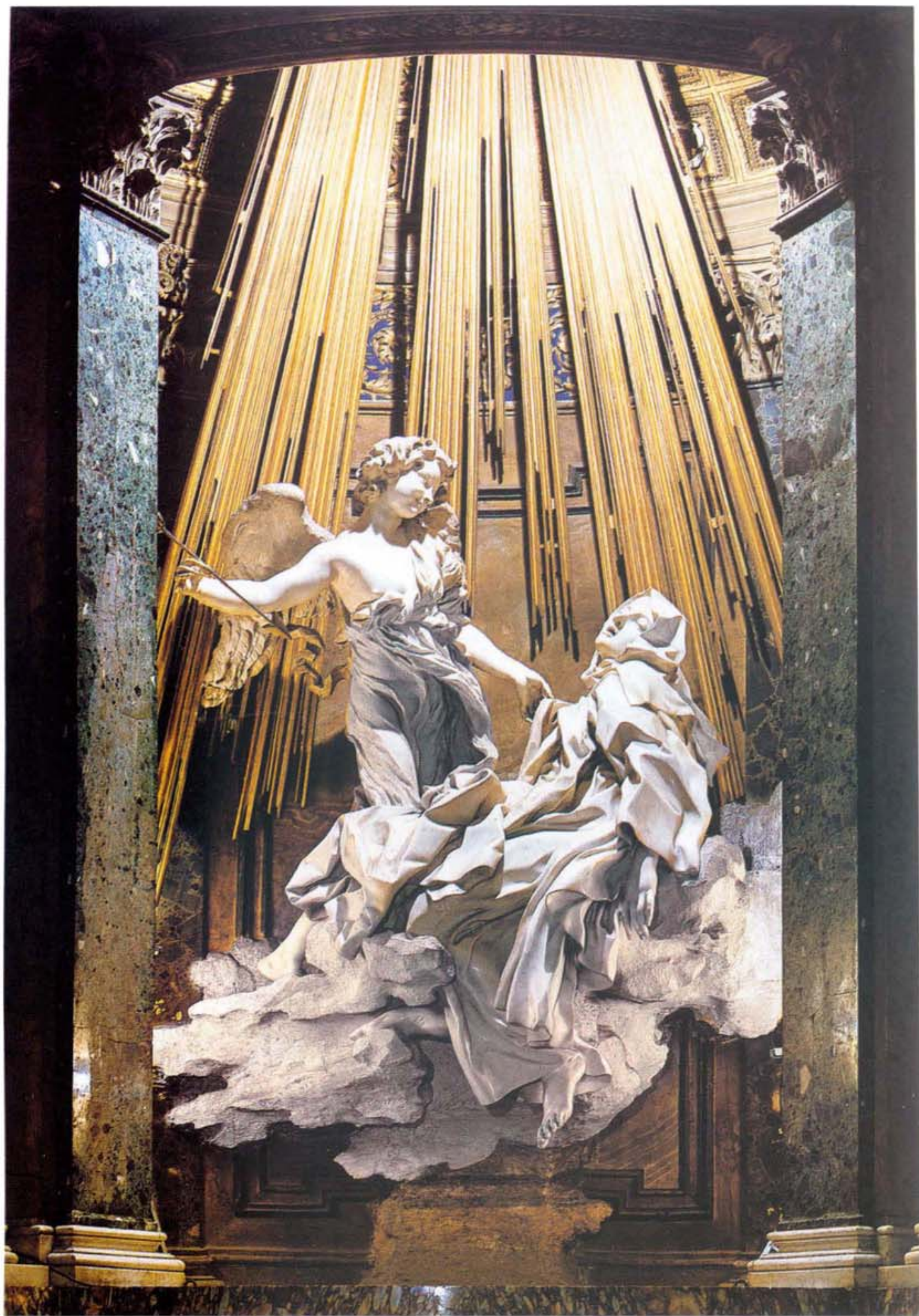
285

جيان لورنزو برنيني

نشوة القديسة تيريزا، 1645 _ 1652

رخام، الارتفاع 350 سم، مصلّى كورنارو، كنيسة سانتا ماريا ديللا فيتوريا، روما

يظهر الشكل 285 مذبحًا من أعمال برنيني لمصلّى جانبي في كنيسة رومانية صغيرة. إنه مكرّس للقديسة الإسبانية تيريزا (Teresa)، وهي راهبة عاشت في القرن السادس عشر، ووصفت رؤاها الصوفية في كتاب مشهور. تحكي لنا تيريزا في هذا الكتاب عن لحظة النشوة السماوية حين رماها أحد ملائكة الرب بسهم ذهبي متوهج نفذ إلى قلبها، فامتلأت ألمًا، وغبطة لا تحدّ أيضًا. وما تجرأ برنيني على تمثيله هو هذه الرؤيا. نشاهد القديسة محمولة على سحابة نحو السماء، نحو النور المنسكب من الأعلى على شكل أشعة ذهبية. ونشاهد الملاك يدنو على مهله، والقديسة يُغمى عليها من النشوة. إن عناصر العمل موضوعة على نحو تبدو فيه أنها تحلق، من غير أن يدعمها شيء، في الإطار الرائع الذي يقدمه المذبح، وأنها تُضاء من نافذة محجوبة في الأعلى. إن زائرًا من الشمال ربما يجد في البداية من جديد أن هذا التنظيم كله يحضر للذهن المؤثرات





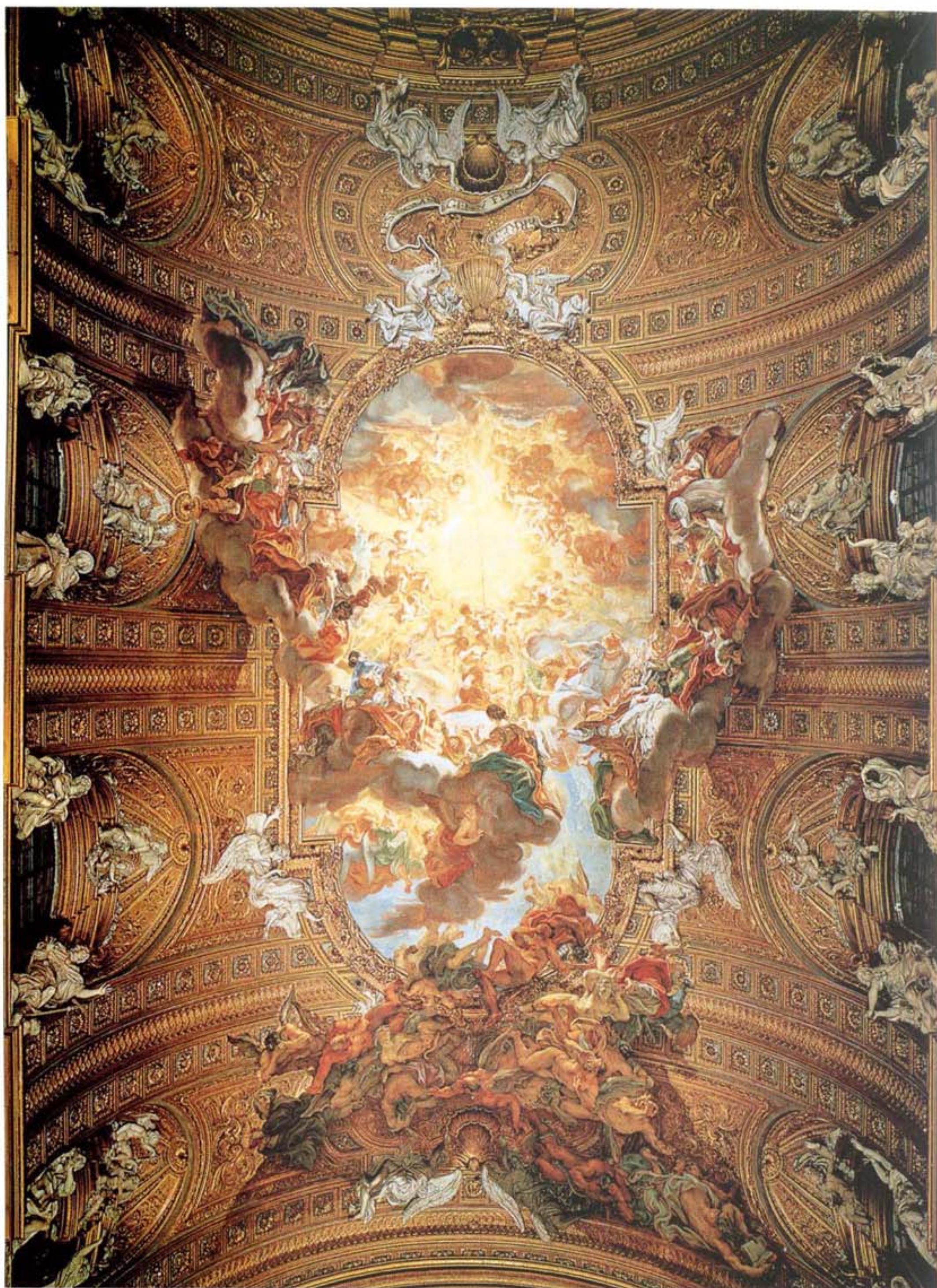
286
تفصيل من شكل 285

287
جوفاني باتيستا غوللي
التعبُّد لاسم يسوع المقدس، 1670 - 1683
جدارية، سقف كنيسة يسوع اليسوعية، روما

المسرحية، وأن المشهد مفرط العاطفة. وهذا الأمر يتعلق طبعًا بالذوق والنشأة اللذين لا جدوى من الجدال فيهما. ولكن إذا سلّمنا أن من الممكن والمشروع أن يُستخدم عمل فني ديني مثل مذبح برنيني لكي يثير مشاعر صوفية متوهجة كانت غاية فناني الأسلوب الباروكي، وجب علينا أن نقرّ بأن برنيني قد حقق غايته تحقيقًا بارعًا. لقد نحّى عمدًا كل تحفظ، وحملنا إلى ذروة انفعال طالما تلافاه الفنانون.

وإذا قارنّا وجه هذه القديسة المغمى عليها بأي عمل من أعمال القرون السابقة، وجدنا أن برنيني قد أنجز حدة وكثافة في تعبير الوجه لم يحاولهما أحد في الفن حتى ذلك الوقت. ولسوف ندرك الاختلاف، إذا نظرنا إلى الشكل 286، ثم إلى رأس لاووكون (شكل 69)، أو إلى لوحة مايكل أنجلو «العبد المحتضر» (شكل 201). وحتى معالجة برنيني للملابس كانت يومئذٍ جديدة تمامًا. فبدلاً من تركها تتدلّى على الطريقة الكلاسيكية الفخمة المستحسنة، جعلها تتلوى وتدوّم من أجل زيادة تأثير الانفعال والحركة. وسرعان ما صارت منجزات برنيني هذه تُقلَّد كلها في أرجاء أوروبا كافة.

إذا كان صحيحًا أن التماثيل التي من شاكلة تمثال برنيني للقديسة تيريزا لا يمكن الحكم عليها إلا في الإطار الذي صُنعت له، فإن هذا ينطبق أكثر أيضًا على زخارف الكنائس الباروكية. إن الشكل 287 يظهر سقف كنيسة يسوعية في روما زخرفه رسام من مرافقي برنيني هو جوفاني باتيستا غوللي (Giovanni Battista Gaulli) (1639 ـ 1709)، إن الفنان يريد أن يوهمنا أن سقف الكنيسة مفتوح، وأننا ننظر





مباشرة إلى أمجاد السماء. ومع أن كوريجيو قد فكّر قبله في رسم السماء على السقف (شكل 217)، فإن ما حققه جوفاني لا مثيل له في المبالغة. والموضوع هو عبادة اسم يسوع المقدّس المنقوش في وسط كنيسته بأحرف مشعة. ويحيط بالاسم عدد لا يُحصى من الأطفال والملائكة والقديسين الذين يحدّقون في النور منتشين، في حين يطرد من أقاليم السماء حشد كبير من الشياطين أو الملائكة المذنبين المعبرين عن يأسهم. ويبدو المشهد المزدحم أنه يحطّم إطار السقف المكتظّ بالسحب التي تحمل قديسين وخاطئين إلى داخل الكنيسة. ويقصد الفنان من تحطيم الصورة للإطار على هذا النحو إرباكنا واكتساحنا بحيث لا نعرف الواقع من الوهم. إن لوحة مثل هذه لا معنى لها خارج المكان الذي عُملت له. لذلك ربما لا تكون مصادفة أن ينحدر الرسم والنحت كفنين مستقلين في إيطاليا، وفي كل أوروبا الكاثوليكية، بعد بلوغ الأسلوب الباروكي غاية تطوره، هذا الأسلوب الذي تشاركَ الفنانون جميعًا فيه من أجل إنجاز تأثير واحد.

كان الفنانون الإيطاليون في القرن الثامن عشر ممتازين على العموم في الزخرفة الداخلية، ومشهورين في أنحاء أوروبا كافة بمهاراتهم في الأعمال واللوحات الجدارية التي كانت تستطيع أن تحول أي قاعة أو حصن أو دير إلى خلفية للمواكب والمهرجانات. وكان جوفاني باتيستا تيبولو (Giovanni Battista Tiepolo) (1696 ـ 1770) أحد أشهر هؤلاء الفنانين، والذي لم يعمل في إيطاليا فحسب، بل في ألمانيا وإسبانيا أيضًا. يظهر الشكل 288 قسمًا من زخرفة قصر في البندقية رسمها نحو 1750. إنها تمثل موضوعًا أتاح له جميع الفرص من أجل عرض ألوان بهيجة، وأزياء فاخرة، والموضوع هو وليمة كليوبترا. تقول القصة: إن مارك أنطوني

288
جوفاني باتيستا تيبولو
وليمة كليوبترا، نحو 1750
جدارية،
Palazzo Labia, Venice



289
تفصيل من شكل 288



أولَم على شرف الملكة المصرية التي كان ينبغي أن تكون متنعمة جدًّا. توالت الصحون النفيسة بلا نهاية، ولكن الملكة لم تتأثر بذلك. راهنت مضيفَها المتكبّر على أنها ستقدم صحنًا أنفس مما قدّمه من صحون بكثير. تناولت لؤلؤة مشهورة من قرطها، وأذابتها في الخل. ثم شربت الشراب. وفي لوحة تيبولو الجدارية نشاهدها وهي تُري مارك أنطوني اللؤلؤة، في حين يقدّم لها خادم أسود كأسًا.

290

فرنشيسكو غواردي

منظر سان جورجو ماجور، البندقية، نحو 1775 - 80

زيت على قماش، 93,5×70,5 سم، **Wallace Collection, London**

ولا شك في أن مثل هذه اللوحات الجدارية كانت تسلية للرسام، وهي متعة للمشاهد. ومع ذلك قد يشعر بعض الناس أن هذه الاستعراضات قيمتها الباقية أقل من قيمة الإبداعات الرصينة في مراحل سابقة. إن عصر الفن الإيطالي العظيم كان يقترب من نهايته.

وفي أوائل القرن الثامن عشر لم يبدع الفن الإيطالي أفكارًا جديدة إلا في فرع متخصص واحد، وهذا الفرع المتميز إلى حد ما هو رسم المناظر ونقشها. فالمسافرون الذين كانوا يأتون إلى إيطاليا من كل أوروبا للاطلاع على أمجاد ماضيها العظيم كثيرًا ما كانوا يأخذون معهم تذكارات. وفي البندقية التي يجتذب سحر طبيعتها الفنان، تطورت مدرسة رسامين أخذت على عاتقها تلبية هذا الطلب.

والشكل 290 يظهر منظرًا من مدينة البندقية رسمه أحد هؤلاء الرسامين، وهو فرنشيسكو غواردي (Francesco Guardi) (1712 ـ 1793). يبيّن هذا المنظر، شأن جدارية تيبولو، أن فن البندقية لم يفقد إحساسه بالعروض الباهرة، وبالضوء واللون. ومن الممتع أن نقارن مناظر بحيرات البندقية التي رسمها يان فان غوين مع مناظر البحر الهادئة الصادقة التي رسمها سايمون دي فليغر (شكل 271) منذ قرن مضى. ونحن نعرف أن روح الأسلوب الباروكي، أو الميل إلى الحركة والتأثيرات القوية، يمكن أن يعبّر عن نفسه حتى في منظر مدينة بسيط. لقد تمكّن غواردي من التأثيرات التي درسها رسامو القرن السابع عشر، وتعلّم أننا حين نتزود بانطباع عام عن المشهد نكون مستعدين تمامًا لأن نمدّ المشهد بالتفاصيل ونستكمله. وإذا أمعنا النظر في أصحاب الزوارق، فاجأنا تشكّلهم من بقع ملوّنة موضوعة على نحو حاذق، ولكن إذا تراجعنا إلى الوراء يصبح الوهم كامل التأثير. إن تراث الاكتشافات الباروكية الذي يحيا في هذه الثمار المتأخرة للفن الإيطالي قد قُدّر له أن يكتسب أهمية جديدة في مراحل لاحقة.



متخصصون بالفن وجامعو آثار مجتمعون في روما، نحو 1725

من رسم غيتسي،
حبر أسود على ورق أصفر،
39,5×27 سم،
Albertina, Vienna

الفصل الثاني والعشرون

السلطة والمجد: 2

فرنسا وألمانيا والنمسا، أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر

لم تكتشف الكنيسة الرومانية وحدها قدرة الفن على التأثير الطاغي. ففي القرن السابع عشر، كان ملوك أوروبا وأمراؤها حريصين بالمثل على استعراض جبروتهم، وبالتالي زيادة سيطرتهم على عقول الناس. لقد أرادوا أيضًا أن يظهروا بأنهم كائنات من نوع مختلف رفعهم الحق المقدس فوق عامة البشر. وينطبق هذا على الخصوص على أقوى حاكم في أواخر القرن السابع عشر، الملك الفرنسي لويس الرابع عشر الذي استخدم عمدًا في برنامجه السياسي استعراض الملكيّة وأبهتها. ولم تكن مصادفة بالتأكيد أن يدعو هذا الملك برنيني إلى باريس للمساعدة في تصميم قصره. ومع أن هذا المشروع العظيم لم يتحقق، فإن قصرًا آخر من قصور لويس الرابع عشر قد أصبح رمز سلطته الهائلة.وهذا القصر هو قصر فرساي الذي بُني حوالى الفترة ما بين 1660 و1680 (شكل 291)، وهو من الفخامة بحيث إن صورة فوتوغرافية لا يمكن أن تعطي فكرة مناسبة عن مظهره. فالنوافذ المطلّة على الحديقة في كل طبقة لا تقلّ عن 132 نافذة، والحديقة ذاتها، بما فيها من طرقات مشذبة الأشجار، وجرار وتماثيل (شكل 292)، ومصاطب وبحيرات، تمتد أميالاً في الريف.

إن ما يجعل فرساي من الطراز الباروكي ليس تفاصيل زخرفته، بل ضخامته. كان على رأس أهداف مهندسيه تشكيل أجنحة واضحة التمايز من كتل البناء الهائلة، وإسباغ الفخامة والأبهة على كل جناح. لقد أبرزوا وسط الطبقة الرئيسة باستخدام صف من الأعمدة الأيونية التي تحمل عارضةً عليها صفّ من التماثيل، وزخرفوا جانبي هذا القسم المركزي على المنوال ذاته. كان من الصعب أن ينجحوا في كسر رتابة الواجهة الضخمة بالتأليف البسيط بين أساليب عصر النهضة الخالصة، فاستعانوا بالتماثيل والجرار والأنصاب على خلق قدر من التنوع. لذلك فإن المرء يستطيع في مثل هذه المباني أن يتذوق على خير وجه وظيفة الأشكال الباروكية وهدفها الحقيقيين. ولو كان مصممو فرساي أكثر جرأة، واستخدموا وسائل أكثر جدة في مفْصلة المبنى الضخم وتجميعه، لكان من الممكن أن يكون عملهم أكثر نجاحًا.



291

لويس لو فو
وجول هاردوان ـ مانسار

قصر فرساي قرب باريس،
1655 ـ 1682

قصر باروكي



292
حدائق فرساي
التمثال في الجهة اليمنى
هو نسخة من تمثال لاووكون
(شكل 69)

إن هذا الدرس لم يستوعبه المهندسون المعماريون إلا في الجيل اللاحق، لأن الكنائس الرومانية، والقلاع الفرنسية المبنيّة على الطراز الباروكي قد ألهبت مخيّلة الناس في ذلك العصر. أراد كل أمير صغير في ألمانيا الجنوبية أن يكون لديه قصر مثل فرساي، وكل دير صغير في النمسا أو في إسبانيا أن ينافس تصاميم بوروميني وبرنيني ذات الأبهة المؤثرة. إن الفترة الواقعة حوالى عام 1700 لم تكن أعظم مراحل فن العمارة فحسب، ذلك أن الكنائس والقلاع لم تكن مجرد أبنية، فالفنون كلها كان عليها أن تسهم في خلق عالم متخيّل ومصطنع. إن مدنًا بكاملها قد استُخدمت خلفيات مسرحية، وجرى تحويل مساحات من الريف إلى حدائق، وجداول إلى شلالات. ومُنح الفنانون حرية تامة للتخطيط على هواهم، وترجمة أبعد رؤاهم إلى حجر وجص مذهّب. وكثيرًا ما كان ينفد المال قبل أن تتحوّل خططهم إلى واقع، ولكن ما أُنجز من هذا التفجر للإبداع الباذخ قد غيّر وجه كثير من المدن والمناظر الطبيعية في أوروبا الكاثوليكية. ولم يتفق أن تندمج أفكار



293

لوكاس فون هيلدبرانت

قصر يوجين، فيينا،
1720 ـ 1724



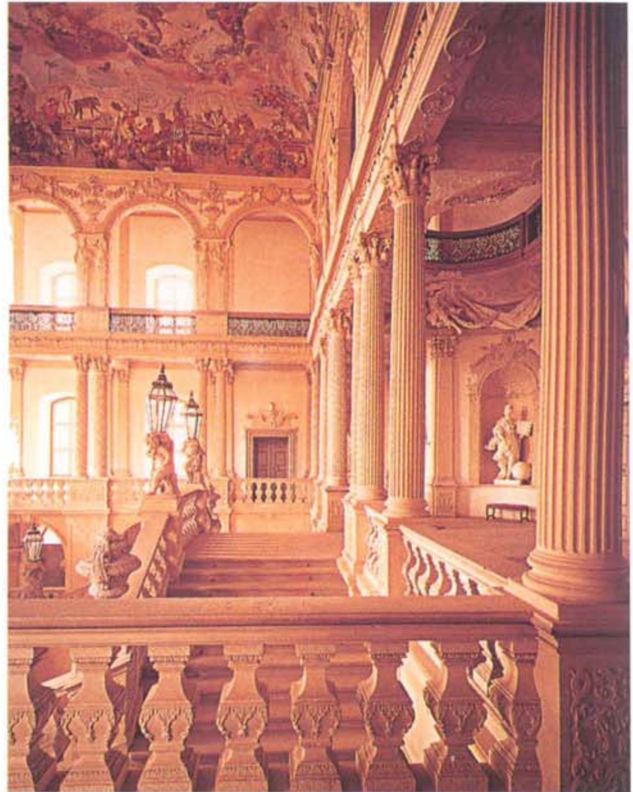
294

لوكاس فون هيلدبرانت

قصر يوجين، فيينا،
بهو المدخل وبيت الدرج،
1724

منقوشة من القرن الثامن عشر

الأسلوب الباروكي الفرنسي والإيطالي في أجرأ الأساليب وأكثرها اتساقًا إلا في النمسا وبوهيميا وألمانيا الجنوبية. والشكل 293 يظهر القصر الذي بناه المهندس المعماري النمساوي لوكاس فون هيلدبرانت (Lucas von Hildebrandt) (1668 ـ 1745) في فيينا للأمير يوجين، أمير سافوي، وحليف مارلبورو. يقوم القصر على تل، ويبدو أنه يحلق في الهواء فوق حديقة مدرّجة ونوافير وأشجار مشذّبة. لقد شكّله هيلدبرانت من سبعة أقسام مختلفة تذكّرنا بمقاصير الحدائق: القسم الأوسط بارز إلى الأمام، وعلى جانبيه جناحان أقل ارتفاعًا، وعلى جانبي هذه المجموعة قسم أخفض أيضًا، وأربعة أقسام في الزاوية تشبه الأبراج وتؤطر المبنى كله. والقسم الأوسط والقسمان الواقعان عند الزاوية هي الأقسام الأكثر زخرفة. ومع أن المبنى يشكل نموذجًا معقدًا، فإن مظهره العام واضح تمامًا. وهذا الوضوح لا تفسده الزخرفة الغريبة الشاذة التي استخدمها هيلدبرانت في التفاصيل، والأعمدة البارزة المستدقة نحو الأسفل، والمثلثات المتكسرة الملولبة فوق النوافذ، والتماثيل والأنصاب المصطفة على محيط السطح.



295
لوكاس فون هيلدبرانت، وجوهان دينتزنهوفر
بيت الدرج في قصر بومرزفلدن، ألمانيا، 1713 - 1714

نحن لا نشعر بالتأثير التام لهذا الأسلوب الزخرفي الغريب إلا حين ندخل إلى المبنى. والشكل 294 يظهر بهو المدخل في قصر يوجين، والشكل 295 يظهر بيت الدرج في قصر ألماني صممه هيلدبرانت. ولا نستطيع أن ننصف هذه الأقسام الداخلية ما لم نتصوّرها عند استخدامها ـ حين كان صاحبها يعمل وليمة، أو يقيم احتفالاً، وحين كانت المصابيح تضاء، ويصل الضيوف بأزيائهم البهيجة الفاخرة، ويرتقون هذه الدرجات. في تلك اللحظة، لا شك في أن التباين كان هائلاً بين شوارع ذلك الزمن المعتمة النتنة، ومسكن النبيل المشرق الساحر.

واستفادت أبنية الكنيسة من مؤثرات مماثلة لافتة للنظر. فالشكل 296 يظهر دير ميلك (Melk) النمساوي

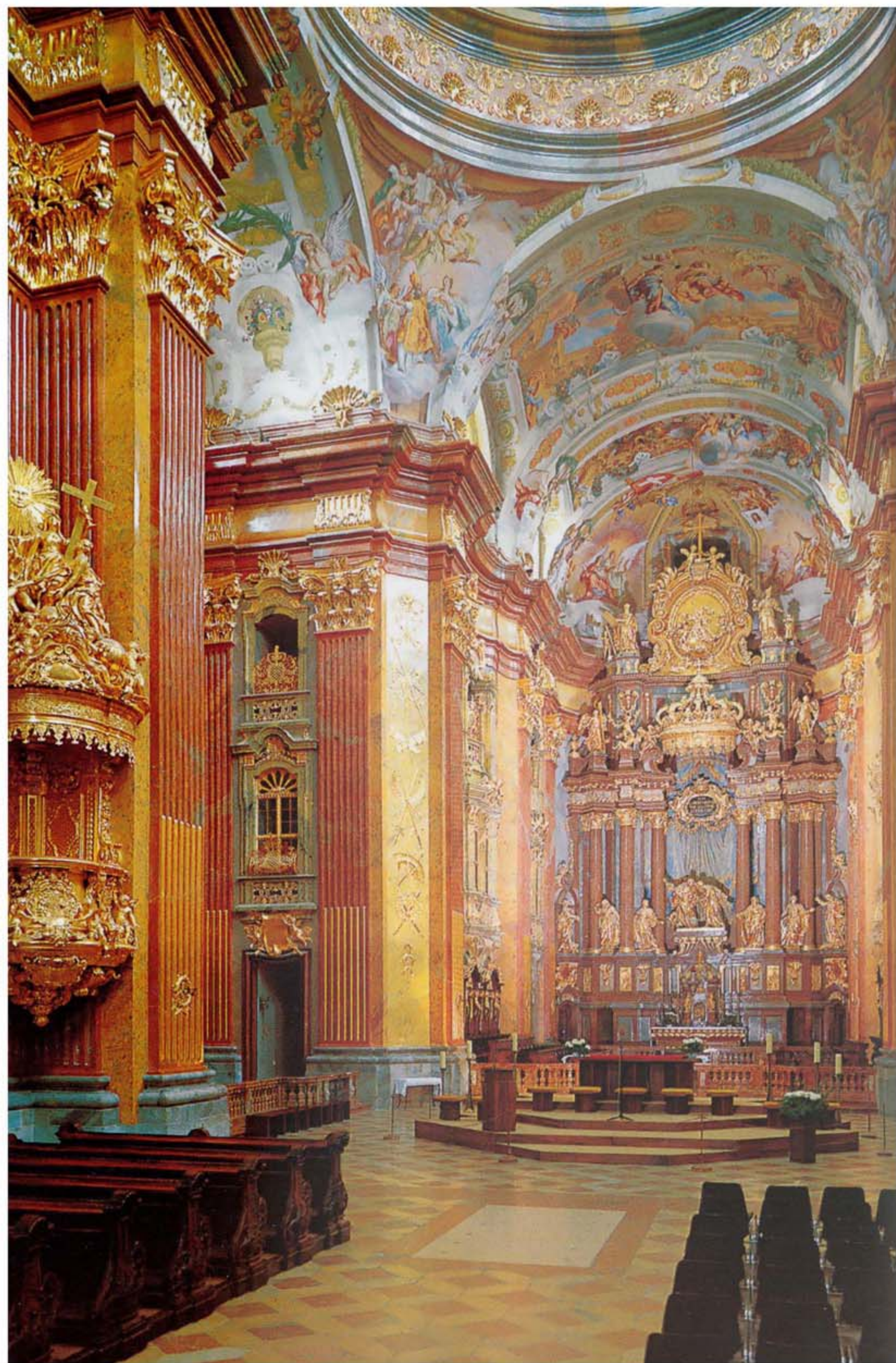


296
جاكوب برانتاور
دَيْر ميلك، 1702

297
جاكوب برانتاور، وأنطونيو بيدوتسي، وجوزيف منغيناست
كنيسة دير ميلك من الداخل، نحو 1738

المشرف على نهر الدانوب. حين يهبط المرء إلى النهر يبدو هذا الدير مع قبته وأبراجه الغريبة الشكل كأنه من عالم آخر. لقد شاده بنّاء محلي يدعى جاكوب برانتاور (Jakob Prandtauer) (توفي عام في 1726)، وزخرفه أحد الفنانين الإيطاليين الرحالة المزوّدين على الدوام بأفكار وتصاميم جديدة مستمدة من المخزون الهائل للنماذج الباروكية. ولكم أَحسنَ هؤلاء الفنانون المتواضعون تعلّم الفن الصعب، فن تجميع البناء وتنظيمه ليسبغوا عليه مظهراً فخمًا لا رتابة فيه! واعتنوا أيضًا بالزخرفة المتدرجة، والاقتصاد في استخدام الأشكال الباذخة، وأروع ما يظهر ذلك في أقسام البناء التي أرادوا إبرازها.

ومع ذلك، فإن زخرفتهم للداخل كانت متحررة من أي قيد، وحتى برنيني أو بوروميني لم تذهب بهما حيويتهما هذا المذهب البعيد. وعلينا مرة أخرى أن نتخيّل معنى أن يغادر فلاح نمساوي بسيط منزله في المزرعة، ويدخل عالم العجائب الغريب هذا (شكل 297). ثمة غيوم في كل مكان، وملائكة يعزفون ويومئون في نعيم الآخرة، وقد استقر بعضهم على منبر الوعظ. إن كل شيء يبدو متحركًا وراقصًا، وما يحيط بالمذبح العالي الفخم يظهر متمايلاً على إيقاع بهيج. لا شيء «طبيعيًا» أو «عاديًا» في كنيسة كهذه ـ لم يُقصد أن تكون كذلك. كان يقصد منها أن تجعلنا نتذوق مقدّمًا مجد الفردوس. ربما لا يتفق هذا الفردوس مع تصوّر كل واحد منا، ولكن عندما تتوسطها، تغشاك وتوقف كل تساؤل. تشعر بأنك في عالم لا تنطبق عليه قواعدنا ومعاييرنا.





ويمكن أن نفهم أن الفنون شمالي الألب، كما في إيطاليا، قد جرفها هذا الانغماس المفرط في الزخرفة، وفقدت كثيرًا من أهميتها المستقلة. وبالطبع كان هناك رسامون ونحاتون متميزون في الفترة الواقعة حوالى عام 1700، ولكن ربما لم يكن هناك إلا رسام واحد يمكن مقارنة فنه بفن كبار رسامي النصف الأول من القرن السابع عشر. وهذا الرسام هو أنطوان واتو (Antoine Watteau) (1684 ـ 1721). كان واتو من أبناء ذلك القسم من فلاندرز، الذي سيطرت عليه فرنسا قبل بضعة أعوام من مولده، واستقر في باريس، حيث مات وهو في سن السابعة والثلاثين. صمم هو أيضًا زخرفة قصور النبلاء من الداخل ابتغاء تزويدها بالخلفية المناسبة لاحتفالات مجتمع البلاط ومهرجاناته. ولكن يبدو وكأن الاحتفالات الفعلية لم ترضِ مخيلة الفنان، فأخذ يرسم رؤاه الخاصة عن حياة لا مشقّات فيها ولا تفاهات، حياة متخيلة من النزهات البهيجة في حدائق ساحرة لا تمطر فيها السماء أبدًا، ومن الحفلات الموسيقية التي يحضرها نساء كلهن جميلات، وعشاق كلهم لطفاء، ومجتمع لا يلبس فيه الناس إلا الحرير المتلالئ الذي لا يبدو مبهرجًا، وتبدو حياة الرعاة والراعيات فيه سلسلة من الرقصات المزدوجة البطيئة. ومن مثل هذا الوصف قد نحصل على انطباع بأن فن واتو متكلّف وبالغ النفاسة. ويرى كثيرون أنه يعكس أسلوب الأرستقراطية الفرنسية في أوائل القرن الثامن عشر المعروف باسم الروكوكو

298

أنطوان واتو

احتفال في حديقة،
نحو 1719
زيت على قماش،
127.6× 193 سم،
Wallace Collection,
London

(Rococo)، أسلوب التأنق في الألوان والزخرفة الدقيقة المرهفة، والذي أعقب أسلوب المرحلة الباروكية الأكثر حيوية، والذي عبّر عن نفسه بالعبث البهيج. ولكن واتو كان أعظم من أن يكون مجرد شارح لأساليب عصره، فأحلامه ومثله العليا هي التي ساعدت بالأحرى في صياغة الأسلوب الذي ندعوه الروكوكو. ومثلما أسهم فان دايك في خلق فكرة عيشة السيد الطيبة التي ننسبها إلى الفرسان (شكل 262)، فإن واتو قد أغنى مخزون خيالنا برؤياه للكياسة الدمثة.

إن الشكل 298 يظهر صورة جمع من الناس في حديقة عامة. وهذا المشهد لا يصوّر المرح الصاخب الذي نراه في أعمال يان ستين (شكل 278)، بل تشيع فيه سكينة عذبة، وتكاد تكون كئيبة. يجلس هؤلاء الشبان والشابات ويحلمون، ويتلاعبون بالأزهار، ويحدّق بعضهم ببعض، والضوء يتراقص على ملابسهم القشيبة، ويحوّل الدوحة إلى فردوس أرضي. إن نسخة اللوحة لا يمكن أن تكشف سمات فن واتو، أي رهافة عمل فرشاته، وتوافقات ألوانه البالغة الدقة. لذلك لا بد في الحقيقة من مشاهدة النسخ الأصلية لأعماله المرهفة جدًّا. لقد استطاع واتو، شأن روبنز الذي كان معجبًا به، أن ينقل انطباعًا عن الأجساد الحية النابضة من طريق قدر ضئيل من الطبشور أو اللون. ولكن أسلوب دراساته مختلف عن أسلوب دراسات روبنز اختلاف لوحاته عن لوحات يان ستين. ثمة مسحة حزن في رؤى الجمال هذه من الصعب وصفها أو تحديدها، ولكنها ترفع فن واتو إلى مجال يتعدّى مجال المهارة والجمال الخالصين. كان واتو مصابًا بالسل، فمات في سن مبكرة. ولعل إدراكه أن الجمال زائل قد منح فنه تلك الحدة التي لم يستطع أحد من مقلّديه والمعجبين الكثيرين به أن يضاهيها.



الفن تحت الرعاية الملكية:
لويس الرابع عشر
يزور مصنع السجاد الملكي
عام 1667
مطرزة،
Musée de Versailles

الفصل الثالث والعشرون

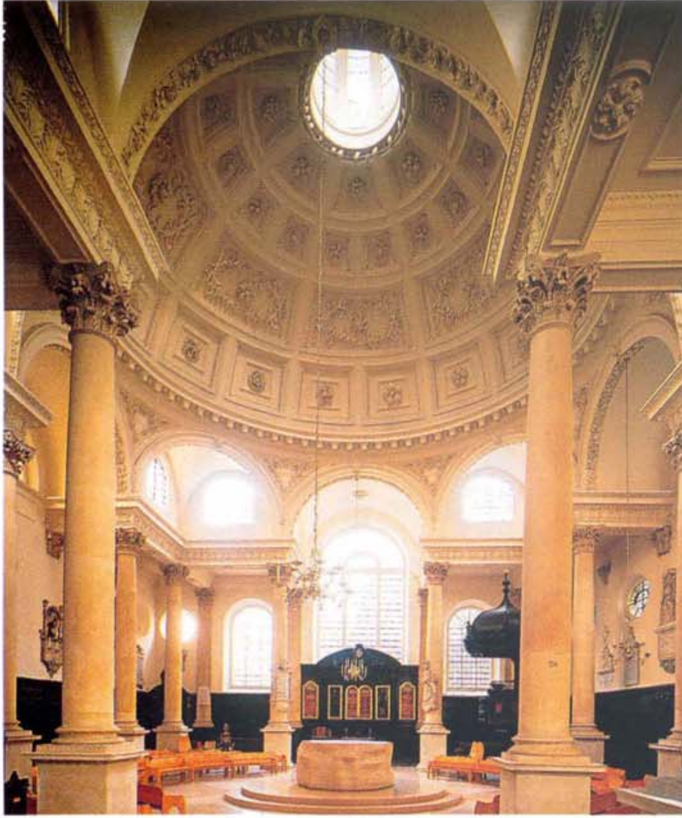
عصر العقل

إنكلترا وفرنسا، القرن الثامن عشر

شهدت الفترة الواقعة حوالى عام 1700 ذروة الحركة الباروكية في أوروبا الكاثوليكية. ومع أن البلدان البروتستانتية قد تأثرت بهذا الأسلوب الواسع الانتشار، إلا أنها على الرغم من ذلك لم تلجأ إلى تبنّيه. وهذا الأمر ينطبق على إنكلترا إبان مرحلة إعادة الملكية، حين توجهت أنظار آل ستيوارت إلى فرنسا بعد أن نفروا من ذوق أصحاب مذهب التطهر ونظرتهم. وخلال هذه المرحلة أنجبت إنكلترا أعظم مهندسيها المعماريين، السير كريستوفر رن (Christopher Wren) (1632 ـ 1723) الذي أُوكلت إليه مهمة إعادة بناء كنائس لندن بعد حريق 1666 المشؤوم. ومن الممتع أن نقارن كاتدرائية القديس بولس التي بناها رن (الشكل 299) بأي كنيسة من الكنائس الرومانية الباروكية التي بُنيت قبل نحو عشرين سنة (شكل 282). نلاحظ أن رن كان واضح التأثر بالهندسة الباروكية من حيث تشكيل المجموعات وتأثيرها، مع أنه لم يزر روما قط. إن كاتدرائية رن وهي أضخم من كنيسة بورّوميني تتألف مثلها من قبة مركزية على جانبيها برجان، وواجهة توحي بأنها واجهة معبد تؤطر المدخل الرئيس. وثمة تشابه أيضًا بين أبراج بورّوميني الباروكية وأبراج رن، ولا سيما في الطابق الثاني. وعلى الرغم من ذلك فإن المظهر العام للواجهتين مختلف جدًّا، إن كاتدرائية القديس بولس لا انحناء فيها، وليس فيها ما يوحي بالحركة، بل بالقوة والرسوخ. والطريقة التي استخدمت بها الأعمدة المزدوجة لإضفاء الروعة والفخامة على الواجهة لا تستدعي للذهن الأسلوب الباروكي الروماني، بقدر ما تستدعي فرساي (شكل 291). وإذا نظرنا إلى التفاصيل، ربما تساءلنا أيضًا: أندعو أسلوب رن باروكيًّا أم لا؟ لا شيء في زخرفته غريبًا أو شاذًا، فكل أشكاله تلتزم التزامًا تامًا بأفضل نماذج عصر النهضة الإيطالي. ويمكن رؤية كل شكل وكل جزء من البناء على حدة من غير افتقاد معناه الجوهري. إن رن يترك في أنفسنا انطباعًا بأنه متحفظ ورصين بالمقارنة من ترف بورّوميني، أو مهندس دير ميلك.

أكثر ما تتضح المقابلة بين فن العمارة البروتستانتي والكاثوليكي عندما نتأمل كنائس رن من الداخل ـ كنيسة القديس ستيفن والبروك (Stephen Walbrook) في لندن، مثلاً (شكل 300). إن كنيسة مثل هذه مصممة لتكون قاعة يجتمع فيها





299

السير كريستوفر رن

كاتدرائية القديس بولس،
لندن، 1675 ـ 1710

300

السير كريستوفر رن

داخل كنيسة القديس
ستيفن والبروك،
لندن، 1672

المؤمنون للعبادة. وغايتها ليست أن تستحضر رؤيا عالم آخر، بل أن تتيح لنا تجميع أفكارنا. وفي كثير من الكنائس التي صممها رن، حاول أن يقدم أنواعًا دائمة التجدد من هذه القاعة التي كانت تتصف عادة بالأبهة والبساطة في آن، ولا يختلف حال القصور عن حال الكنائس. فما من ملك إنكليزي استطاع أن يخصص مبالغ باهظة من المال من أجل بناء قصر مثل فرساي، وما من نبيل إنكليزي شغلته منافسة الإمارات الألمانية في الترف والتبذير. صحيح أن الولع بالبناء قد بلغ إنكلترا، فقصر دوق مارلبورو في قرية بلنهايم (Blenheim) أضخم من قصر الأمير يوجين. ولكن هذه الحالة استثناء، إذ إن المنزل الريفي، وليس القصر، كان ما تصبو إليه إنكلترا القرن الثامن عشر.

إن مهندسي المنازل الريفية المعماريين كانوا يرفضون عادة إسراف الأسلوب الباروكي. كان مطمحهم ألا يخرقوا أي قاعدة من قواعد «الذوق السليم»، لذلك كانوا تواقين إلى التقيّد قدر الإمكان بالقوانين الفعلية أو المدَّعاة لفن العمارة الكلاسيكية. كان مهندسو النهضة الإيطالية الذين درسوا وقاسوا آثار الأبنية الكلاسيكية قد نشروا مكتشفاتهم في كتب لتزويد البنّائين وأصحاب الحرف بالنماذج. وأشهر هذه الكتب صنّفه أندريا بالاديو (Andrea Palladio).



301
لورد برلنغتون
ووليام كنت
فيلا شيزويك، لندن،
نحو 1725

302
منطقة ستورهد، ويلتشر،
خططت بدءًا من عام 1741

وهذا الكتاب جرى اعتباره مرجعًا أساسيًّا في كل قواعد الذوق الخاصة بالعمارة في إنكلترا القرن الثامن عشر. كان بناء فيلا على «طريقة بالاديو» يُعّد منتهى الحداثة. والشكل 301 يظهر إحدى هذه الفيلات البالاديوية، وهي فيلا شيزويك (Chiswick). وهذه الفيلا التي صمّمها له مُوجِّه ذوق العصر وأسلوبه، اللورد برلنغتون (1695 ـ 1753)، وزخرفها صديقه وليام كنت (1685 ـ 1748)، تشبه كل الشبه فيلا روتوندا التي بناها بالاديو (شكل 232). وعلى خلاف هيلدبرانت، وغيره من مهندسي أوروبا الكاثوليكية، فإن مصممي الفيلات الإنكليزية لم ينتهكوا في أي مكان قواعد الأسلوب الكلاسيكي الصارمة. فالرواق المعمّد الفخم له شكل واجهة المعبد القديم المبنيّ على الطراز الكورنثي. وجدران المبنى بسيطة وعادية، كما أنها تخلو من الانحناءات والحلى الحلزونية، ومن التماثيل التي تعلو السطح، ومن الزخارف الغريبة.

كانت قواعد الذوق في إنكلترا اللورد برلنغتون وألكساندر بوب (Alexander Pope) هي أيضًا قواعد العقل. ومزاج البلاد كلها كان يتعارض مع تحليقات الخيال في التصاميم الباروكية، ومع أي فن يرمي إلى الإبهار. واعتبرت سخيفة ومتكلفة جميع الحدائق العامة التي جرى تنظيمها على شاكلة فرساي الذي جعلت سياجاتُه الشجرية المشذبة ومماشيه التي لا نهاية لها تصميمَ المهندسين يتعدّى المبنى الفعلي إلى الريف المجاور. كان ينبغي أن تعكس حديقة المنزل،

أو الحديقة العامة، جمال الطبيعة الذي يمكن أن يجتذب عين الفنان. وأمثال كنت (Kent) من الرجال الإنكليز، هم الذين ابتكروا «حديقة المناظر الطبيعية» الإنكليزية كبيئة محيطة بالفيلات البالاديوية. وكما رجعوا إلى خبرة المهندس الإيطالي للاطلاع على قواعد العقل والذوق في البناء، لجأوا أيضًا إلى الرسام الجنوبي للاطلاع على معيار الجمال في مناظر الطبيعة. وفكرتهم عن المظهر الذي ينبغي أن تتخذه الطبيعة قد استمدّوه إلى حد بعيد من لوحات كلود لوران. ومن الممتع أن نقارن منظر منطقة ستورهد (Stourhead) الجميلة في ويلتشير (Wiltshire) (شكل 302)، والتي أُعدّ مخططها قبل منتصف القرن الثامن عشر، مع أعمال لكل من بالاديو ولوران. إن المعبد الذي في الخلفية يستعيد مرة أخرى فيلا روتوندا (التي بنيت هي بدورها على طراز البانثيون الروماني)، في حين أن مجمل المنظر، ولا سيما البحيرة، والجسر الذي يستحضر طريقة البناء الرومانية، كل ذلك يؤكد ما قلته عن تأثير لوحات كلود لوران (شكل 255) في مناظر الطبيعة الإنكليزية.

إن وضع الرسامين والنحاتين الإنكليز في أثناء هيمنة الذوق والعقل لم يكن وضعًا مستحبًا على الدوام. ولقد رأينا أن انتصار البروتستانتية في إنكلترا، ومعاداة أصحاب مذهب التطهر للصور والترف، قد وجها ضربة شديدة إلى تراث الفن. وما بقي يطلب من الرسام هو الصور الشخصية، وحتى هذا العمل قد أدّاه إلى حد



بعيد فنانون أجانب من مثل هولباين وفان دايك، اللذين استُقدما إلى إنكلترا بعد أن وطّدا شهرتهما في الخارج.

كان أبناء الطبقة الراقية في أيام اللورد برلنغتون لا يعترضون على اللوحات والتماثيل المتفقة مع تعاليم مذهب التطهر، غير أنهم كانوا راغبين عن أعمال فناني بلدهم الذين لا شهرة لهم في الخارج. وحين كانوا يرغبون في اقتناء لوحة كانوا يشترون واحدة تحمل اسم رسام إيطالي مشهور. كانوا يتباهون بأنهم من أهل الخبرة بالفن، وقد جمع بعضهم مجموعات رائعة من أعمال الرسامين القدماء، غير أنهم لم يوفروا كثيرًا من العمل لفناني عصرهم.

أسخطت هذه الحالة نقّاشًا إنكليزيًّا كان يكسب رزقه من تزيين الكتب بالصور. وهذا الفنان هو وليام هوغارث (William Hogarth) (1697 ـ 1764) الذي شعر بأنه أهل لأن يكون رسامًا جيدًا مثل أولئك الذين كانت تدفع الجنيهات لابتياع أعمالهم من الخارج، ولكنه كان يعلم أن الفن المعاصر في إنكلترا لا جمهور له. لذلك عقد العزم على خلق فن جديد يروق أبناء بلده. كان يتوقع أن يسألوا: «ما جدوى فن الرسم؟» وابتغاء التأثير في الناس الذين أثّر في نشأتهم تراث مذهب التطهر، قرر أن يكون للفن هدف واضح. لذلك وضع خطة لرسم عدد من اللوحات التي من شأنها أن تعلّم الناس ثواب الفضيلة، وعقاب الرذيلة. أحب أن يظهر «مسيرة الخليع» من التهتك والتبطل إلى الجريمة والموت، أو «أطوار القسوة الأربعة»، من الصغير الذي يضايق قطة، إلى الكبير الذي يقترف جريمة فظيعة. أراد أن يرسم هذه القصص التهذيبية والأمثولات المحذّرة على نحو يمكّن كل من يشاهد سلسلة الصور من فهم أحداثها ودروسها. وهذه اللوحات لا بد أنها كانت تشبه في واقع الأمر عرضًا صامتًا تؤدي فيه كل الشخصيات مهمات محددة، وتجعل المعنى واضحًا من خلال الإشارات، واستخدام وسائل المسرح. إن هوغارث نفسه قد قارن هذا النوع الجديد من الرسم مع فن كتابة المسرحيات وإخراجها. وبذل جهده لكي يظهر ما سماه «صفات» كل شخص، لا من خلال وجهه فحسب، بل من خلال ثيابه وسلوكه أيضًا. ويمكن قراءة كل سلسلة من قصصه كما تُقرأ قصة، أو بالأحرى، كما تقرأ موعظة. ومن هذه الناحية، فإن هذا النوع من الفن ربما لم يكن جديدًا كل الجدة، كما اعتقد هوغارث. نحن نعلم أن الفن في العصور الوسطى قد استخدم الصور للتعليم، وتقليد الموعظة المصوّرة قد بقي حيًّا في الفن الشعبي حتى زمن هوغارث. إن صورًا مطبوعة بسيطة كانت تباع في المعارض بغية تبيان قَدر السكّير، أو أخطار القمار، وكان تجار الأغاني الشعبية يبيعون كراريس تتضمن حكايات مماثلة. وفي أي حال، فإن هوغارث لم يكن فنانًا شعبيًّا بهذا المعنى. توفّر على دراسة كبار رسامي الماضي، وطريقتهم في تحقيق المؤثرات التصويرية.



303
وليام هوغارث
سيرة الخليع:
الخليع في المصح العقلي،
1735
زيت على قماش،
75x62.5 سم،
John Soane's Museum, London

فاطلع على أعمال الرسامين الهولنديين الذين ملأوا لوحاتهم بحوادث هزلية من حياة الناس، وأجادوا في إبراز السيماء المميزة لكل نموذج (شكل 278). واطلع أيضًا على أساليب الفنانين الإيطاليين في عصره، ولا سيما أساليب رسامي البندقية من أمثال غواردي (شكل 290) الذي علّمه كيف يستحضر صورة الشخص بقليل من اللمسات الحيوية بالفرشاة.

إن الشكل 303 يظهر حادثة من «مسيرة الخليع» ينتهي فيها المسكين إلى الجنون والهذيان في مصحّ عقلي. ومشهد الرعب الفظيع هذا تتمثل فيه نماذج المجانين كلها: المجنون المتديّن الذي يتلوّى على فراش القش في الزنزانة الأولى مثل قديس في لوحة باروكية ساخرة، ومجنون العظمة الذي يشاهد في الزنزانة التالية واضعًا على رأسه تاجًا ملكيًا، والأبله الذي يبسط صورة العالم على جدار مصحّ بدلام، والضرير الذي يحمل منظارًا ورقيًا، والأشخاص الثلاثة ذوو المظهر الغريب،

والمجتمعون حول بيت الدرج ـ عازف الكمان المبتسم، والمغني الأبله، والشخص المثير للشفقة، وغير المكترث، الذي يجلس ويحدّق ليس غير ـ وأخيراً مجموعة الخليع المحتضر الذي لا يبكيه إلا الخادمة التي تخلّى عنها في وقت الشدة ذات مرة. وحين ينهار، ينزعون عنه قيوده التي تعادل في قسوتها سترة الخيش الخشنة الخاصة بالمجانين. لقد انتفت الحاجة إليها. إنه مشهد مأساوي، وما يزيده مأساوية هو القزم الغريب الذي يسخر منه، والمفارقة التي تحدثها زائرتان أنيقتان كانتا قد عرفتا الخليع في أيام الرخاء.

إن كل شخص وكل حادثة في اللوحة يحتلّ مكانه في القصة التي يرويها هوغارث، ولكن ذلك لم يكن كافيًا وحده لجعلها لوحة جيدة. وما يسترعي الانتباه هو أن هوغارث قد بقي رسامًا على الرغم من انشغاله بالموضوع، ليس في طريقة استخدام الفرشاة، وتوزيع الضوء واللون فقط، بل في المهارة الجديرة بالاعتبار، والتي أبداها في توزيع مجموعاته. فالمجموعة التي حول الخليع مشكّلة، على الرغم من فظاعتها، بكل عناية مثل أي لوحة إيطالية من التراث الكلاسيكي. وفي واقع الأمر فإن هوغارث كان شديد الاعتزاز باستيعابه هذا التراث. كان على يقين أنه قد وجد القانون الذي يحكم الجمال. وقد ألّف كتابًا سمّاه «تحليل الجمال» لكي يوضّح أن الخط المتموّج أجمل على الدوام من الخط المزوّى. ومع أن هوغارث كان ينتمي إلى عصر العقل، ويؤمن بأن قواعد الذوق ممكنة التعلم، فإنه لم ينجح في تحويل مواطنيه عن انحيازهم إلى الرسامين القدامى. صحيح أن مسلسلات الصور قد أكسبته شهرة واسعة، ومبالغ من المال لا يستهان بها، ولكن شهرته لم تصنعها لوحاته الفعلية بقدر ما صنعتها الصور التي نسخها منها، ولقيت رواجًا واسعًا، إن أهل الفن في مرحلته لم ينظروا إلى رسمه نظرة جادة، وخاض طيلة حياته حملة شعواء على الذوق السائد.

وما اتفق إلا بعد جيل أن ولد فنان إنكليزي أرضى فنه المجتمع الراقي في إنكلترا القرن الثامن عشر. إنه جوشوا رينولدز (Joshua Reynolds) (1723 ـ 1792). وعلى خلاف هوغارث، زار رينولدز إيطاليا، وانتهى إلى الاتفاق مع أهل الخبرة في الفن في عصره على أن كبار رسامي عصر النهضة الإيطالية ـ رفاييل، ومايكل أنجلو، وكوريجيو، وتيشانـ أمثلة منقطعة النظير في مجال الفن. كان قد استوعب التعاليم المنسوبة إلى كاراتشي بأن الأمل الوحيد للفنان هو في الدراسة المتروِّية، والمحاكاة الدقيقة لما تفوّق به الرسامون القدامى ـ مخططات رفاييل، وتلوين تيشان، ونحو ذلك. وفي أواخر حياته، حين أحرز نجاحًا كفنان في إنكلترا، وترأس أول أكاديمية ملكية للفنون، شرح مذهبه «الأكاديمي» في سلسلة محاضرات ما تزال قراءتها تثير الاهتمام. تبيّن هذه المحاضرات أن رينولدز كان يؤمن بقواعد الذوق، وأهمية

المرجع في الفن، شأن معاصريه (من مثل الدكتور جونسون)، وبأن المنهج الصحيح في الفن يمكن تعليمه إلى حد بعيد، إذا تيسّر للطلاب دراسة روائع الرسم الإيطالية المعترف بها. ويكثر في محاضراته من الحضّ على الجد في طلب الموضوعات الجليلة السامية، لأنه كان يعتقد أن الجليل المؤثر هو الوحيد الجدير باسم «الفن العظيم». وكتب رينولدز في محاضرته الثالثة أن الرسام الحقيقي «يجب أن يبادر إلى إصلاح البشر بأفكاره السامية، بدلاً من أن يسعى إلى تسليتهم بالبراعة الدقيقة لأعماله المحاكية للأشياء».

إن هذا الاقتباس قد يُظهر أن رينولدز كان متباهيًا ومضجرًا، ولكن إذا قرأنا محاضراته، ونظرنا إلى لوحاته، فإننا سوف نتخلّى في الحال عن هذا التحامل. والحقيقة هي أنه تقبّل الآراء المتعلقة بالفن، والتي عثر عليها في كتابات النقاد النافذين في القرن السابع عشر، والذين كانوا قلقين على رفعة ما كان يسمّى «رسم التاريخ». ولقد رأينا في أول الفصل الخامس عشر كم كان شاقًا كفاح الفنانين ضد الاستعلاء الاجتماعي الذي جعل الناس يزدرون الرسامين والنحاتين لأنهم كانوا يعملون بأيديهم. ونحن نعلم كيف اضطر الفنانون إلى الإصرار على أن عملهم لم يكن يدويًا بل عملاً عقليًا، وأنهم لا يقلّون لياقة عن الشعراء والعلماء ليتقبّلهم المجتمع الراقي. ومن خلال هذه المناقشات حُمل الفنانون على تأكيد أهمية الابتكار الشعري في الفن، والموضوعات الرفيعة التي كانت تشغل تفكيرهم. وجادلوا خصومهم بالقول: «إذا سلّمنا بأن شيئًا وضيعًا قد ينطوي عليه رسم صورة أو منظر طبيعي نقلاً عن الطبيعة حيث تنسخ اليد ما تراه العين ليس غير، فلا شك في أن ذلك يتطلب أكثر من الاحتراف البحت: يتطلب معرفة واسعة وخيالاً لرسم موضوع مثل لوحة ريني «ربة الفجر»، أو لوحة بوسان «أنا موجود حتى في أركاديا» (الشكلان 253 و254). نحن نعلم اليوم أن هذه المناقشة تتضمن فكرة خاطئة، نعلم أن ليس في أي عمل يدوي ما يشين، إضافة إلى أن رسم صورة أو منظر طبيعي يحتاج إلى أكثر من عين خبيرة ويد واثقة. ولكن لكل عصر، ولكل مجتمع، تحيزات خاصة في مسائل الفن والذوق ـ وبالطبع لا يستثنى من ذلك عصرنا ومجتمعنا. وما يجعل دراسة هذه الأفكار التي سلّم بها إلى حد بعيد أصحاب العقول الراجحة في الماضي بالغة الإمتاع هو أننا نتعلم أن ندرس أنفسنا على هذا النحو أيضًا.

كان رينولدز مثقفًا، وصديقًا للدكتور جونسون وحلقته، ولكنه كان مرحّبًا به أيضًا في منازل المتنفّذين والأثرياء في الريف والمدينة على السواء. ومع أنه كان صادق الإيمان بتفوق فن الماضي، ومترجّيًا إحياءه في إنكلترا، فإنه قد رضي بالواقع الذي كانت فيه الصورة الشخصية هي النوع الفني الوحيد في حقيقة الأمر.





كان فان دايك قد وضع معيارًا لصور المجتمع الراقي حاول كل رسامي الأجيال اللاحقة المماشين للدارج أن يبلغوه. وقد استطاع رينولدز أن يجاري أفضلهم في التزلف والأناقة، غير أنه طاب له أن يولْي صور الناس مزيدًا من الاهتمام بغية إبراز صفاتهم، ودورهم في المجتمع. وهكذا فإن الشكل 304 يمثل مثقفًا من حلقة الدكتور جونسون، وهو الباحث الإيطالي جوزيف باريتي (Joseph Baretti) الذي صنّف معجمًا للإنكليزية والإيطالية، وفي ما بعد ترجم محاضرات رينولدز إلى اللغة الإيطالية. إن اللوحة تسجيل دقيق، وحميم من غير تطاول، وهي جيدة أيضًا.

وحتى حين كان يترتب على رينولدز أن يرسم طفلاً، حاول أن يجعل العمل أكثر من مجرد صورة شخصية، وذلك باختيار الخلفية اختيارًا دقيقًا. إن الشكل 305 يظهر صورة «الآنسة باولز مع كلبها». ونحن نذكر أن فلاسكس قد رسم أيضًا طفلاً وكلبًا (شكل267). ولكن فلاسكس اهتم بالنسيج واللون في ما شاهد. ويريد رينولدز أن يرينا تعلق الفتاة الصغيرة بكلبها المدلل. وقد بلغنا ما لاقاه من مشقّة حتى يكسب ثقة الطفلة قبل أن يشرع في رسمها، لقد دُعي إلى المنزل، وجلس إلى جانبها عند تناول العشاء، وهناك «سلّاها بالقصص والحيل حتى ظنته أعظم ساحر في العالم. كان يدفعها إلى النظر إلى شيء بعيد من المائدة، ويسرق صحنها، ويتظاهر بالبحث عنه، ثم يأتي بالحيلة التي تعيده إليها من غير أن تدري كيف. وفي اليوم التالي سّرها أن تؤخذ إلى منزله، حيث جلست متهللة الوجه، وهو ما التقطه في الحال، ولم يزل باقيًا». ولا عجب أن نلحظ في النتيجة وعيًا ذاتيًا، وتفكيرًا أكثر مما في تنظيم فلاسكس البسيط. صحيح أننا إذا قارنا معالجته للألوان، والبشرة الحية، والشعر الليّن مع معالجة فلاسكس لكل ذلك، ربما وجدنا رينولدز مخيبًا للأمل. ولكن ليس عدلاً أن نتوقع منه ما لم يهدف إليه. لقد أراد أن يبرز شخصية الطفلة الحلوة، وأن يجعل رقتها وسحرها يعيشان من أجلنا. وفي هذه الأيام التي جعلنا فيها المصوّرون الفوتوغرافيون نألف حيلهم في

305
رينولدز
الآنسة باولز مع كلبها، 1775
زيت على قماش، 71.1×91.8 سم، Wallace Collection, London

304
السير جوشوا رينولدز
جوزيف باريتي، 1773
زيت على قماش، 62.2×73.7 سم، مجموعة خاصة

تصوير الأطفال في أوضاع مماثلة، قد لا يكون من السهل علينا أن نتذوق أصالة معالجة رينولدز. ولكن يجب أن لا نلوم رسامًا كبيرًا على تقليده أعمال الآخرين على نحو أفسد تأثيره. إن رينولدز لم يسمح قط لأهمية الموضوع بأن تزعج انسجام اللوحة.

وفي مجموعة والاس (Wallace) في لندن، حيث نجد لوحة الآنسة باولز معلقةً، نجد أيضًا صورة فتاة تكبرها في السن لمنافس رينولدز الأبرز في مجال رسم الأشخاص، توماس غينزبورو (Thomas Gainsborough) (1727 ـ 1788) الذي كان أصغر من رينولدز بأربع سنوات. إنها صورة الآنسة هيفرفيلد (Haverfield) (شكل 306). رسم غينزبورو هذه الشابة وهي تربط عروة شَمْلتها. لا شيء يحرك المشاعر، أو يثير الاهتمام في فعلتها. إنها ترتدي ملابسها ليس غير، ونتصوّر أنها خارجة من منزلها للنزهة. ولكن غينزبورو عرف كيف يسبغ على هذه الحركة البسيطة من الفتنة والرشاقة ما نجده مرضيًا مثل إبداع رينولدز للفتاة التي تضمّ إليها كلبها المدلل. كان غينزبورو أقل اهتمامًا بالإبداع من رينولدز. فهو قد ولد في سافوك (Suffolk) الريفية، وكان رسامًا موهوبًا بالفطرة، ولم يشعر قط بالحاجة الماسة إلى زيارة إيطاليا، ودراسة كبار الرسامين. ويكاد غينزبورو يكون عصاميًّا إذا ما قورن مع رينولدز وأفكاره المتعلقة بأهمية التراث. وثمة شيء في العلاقة بينهما يستحضر المقابلة بين أنيبال كاراتشي المثقف الذي أراد إحياء أسلوب رفاييل، وكارافاجيو الثوري الذي لم يرغب في التعلم إلا من الطبيعة. وفي ضوء ذلك إلى حد ما، فإن رينولدز، على كل حال، قد رأى غينزبورو عبقريًّا رفض تقليد المعلمين القدامى، وبقدر ما أعجبته مهارة منافسه، وجد أنه مرغم على تحذير تلاميذه من مبادئه. واليوم، وبعد مرور قرنين تقريبًا، لا يبدو الرسامان لنا مختلفين كثيرًا، ولعنا ندرك أكثر منهما كم هما مدينان لتراث فان دايك، وللأسلوب السائد في عصرهما. ولكن إذا عدنا إلى صورة الآنسة هيفرفيلد وفي ذهننا هذه المقابلة، أدركنا السمات الخاصة التي تُميّز مقاربة غينزبورو الجديدة والبسيطة من أسلوب رينولدز المصطنع. ولا يخفى علينا الآن أن غينزبورو لم يقصد أن يكون «رفيع الثقافة»، بل أراد أن يرسم صورًا بسيطة غير تقليدية يستطيع أن يظهر فيها عمل فرشاته الرائع، وعينه الواثقة. وهكذا حقق أفضل نتيجة حيث خيّب رينولدز أملنا. إن تصوير بشرة البنت الغضة، وقماش الشملة القشيب، ومعالجة أهداب القبعة وشرائطها، إن كل ذلك يظهر براعته التامة في تصوير سطوح الأشياء ونُسُجها المرئية. وتكاد ضربات الفرشاة السريعة النافذة الصبر تذكرنا بعمل فرانز هالس (شكل 270). ولكن غينزبورو كان فنانًا أقل خشونة. ففي كثير من صوره ثمة ظلال دقيقة، ولمسات متقنة تستحضر إلى حد بعيد رؤى واتو (شكل 298).



306

توماس غينزبورو

الآنسة هيفرفيلد،

نحو 1780

زيت على قماش،

127.6×101.9 سم،

Wallace Collection,

London

كان رينولدز وغينزبورو كلاهما تزعجهما كثرة الصور الشخصية المطلوب منهما رسمها حين كانا يرغبان في رسم أشياء أخرى. ولكن في حين تاق رينولدز إلى وقت الفراغ لكي يرسم مشاهد أسطورية، أو حوادث من التاريخ القديم، رغب غينزبورو في رسم الموضوعات ذاتها التي كان منافسه يزدريها. أراد أن يرسم مناظر طبيعية، لأنه، على عكس رينولدز الذي كان ثريًّا متبطلاً، أحب الريف الهادئ، وكانت موسيقى الحجرة من التسليات القليلة التي كان يتمتع بها. ومن سوء الحظ أن مناظر غينزبورو الطبيعية لم تجد كثيرًا من الشارين، لذلك بقي عدد كبير منها مجرد مخططات أنجزها من أجل متعته الخاصة (شكل 307). وفي هذه اللوحات



307

توماس غينزبورو

منظر ريفي، نحو 1780

طبشور أسود مع دعكه،
وإبرازه بالأبيض
على ورق أصفر اللون،
37.9×28.3 سم،
Victoria and Albert
Museum, London

308

جان ـ باتيست ـ
سيميون شاردان

صلاة الشكر، 1740

زيت على قماش،
38.5×49.5 سم،
Louvre, Paris

نظم غينزبورو أشجار الريف الإنكليزي وتلاله في مناظر بديعة تذكّرنا بأن ذلك العصر كان عصر بستانيّ المناظر الطبيعية. لذلك، فإن مخططات غينزبورو ليست مناظر مستمدة من الطبيعة مباشرة، بل «تكوينات» مصممة لكي تستحضر وتعكس حالة نفسية.

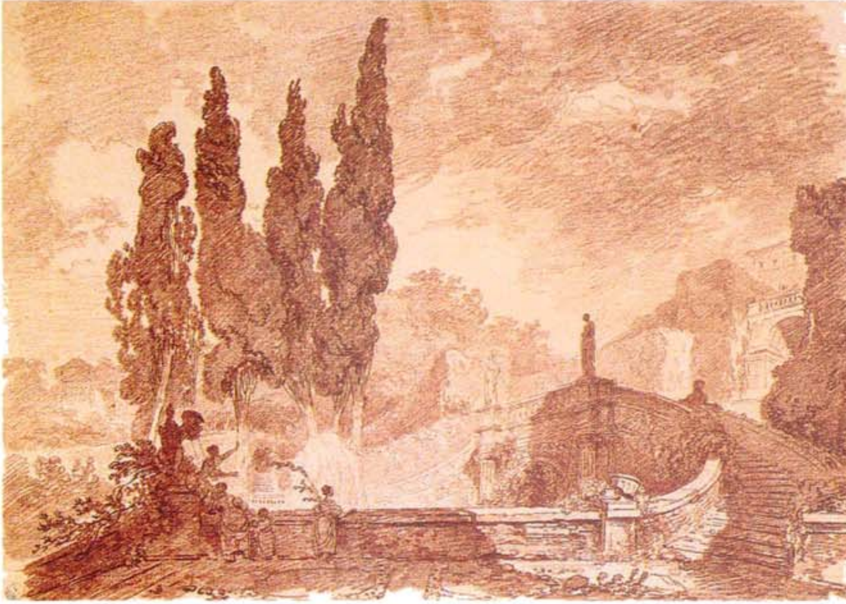
في القرن الثامن عشر أصبحت المؤسسات الإنكليزية، والذوق الإنكليزي، نماذج تعجب كل الأوروبيين التواقين إلى حكم العقل. ففي إنكلترا لم يُستخدم الفن من أجل تعزيز سلطة أشباه الآلهة من الحكام ومجدهم. والجمهور الذي حاول هوغارث إرضاء ذوقه، وحتى الذين صوّرهم رينولدز وغينزبورو، كانوا بشراً عاديين. ونحن نذكر أن أبهة فرساي الباروكية غير المعتادة قد خرجت عن السائد في أوائل القرن الثامن عشر مقابل مزيد من تأثيرات واتو الروكوكية المرهفة والحميمة (شكل 298). والآن فإن عالم الأحلام الأرستقراطي هذا قد أخذ يخسر. وأخذ الرسامون ينظرون إلى حياة الرجال والنساء العاديين في زمنهم ابتغاء رسم أحداث محركة أو مسلّية يمكن تحويلها إلى قصة. وأعظم هؤلاء الرسامين كان جان ـ باتيست ـ سيميون شاردان (Jean-Baptiste-Siméon Chardin) (1699 ـ 1779) الأصغر من هوغارث بعامين. إن الشكل 308 يظهر إحدى أروع لوحاته ـ غرفة بسيطة تُعدُّ فيها امرأة طعام الغداء على مائدة، وتطلب من طفلين أن يصليا صلاة الشكر. كان شاردان تستهويه هذه الملامح الهادئة من حياة الناس العاديين. إنه يشبه الرسام الهولندي فرمير (شكل 281) في الطريقة التي يشعر ويحفظ بها الشعر في مشهد منزلي من غير أن يبحث عن مؤثرات لافتة للنظر أو تلميحات حادة. وحتى اللون عنده





309
جان أنطوان أودون
فولتير، 1781
رخام، الارتفاع 50.8 سم،
Victoria and Albert
Museum, London

هادئ ومتحفظ، وربما يبدو مفتقرًا إلى الألق إذا ما قورن باللون في لوحات واتو المتألقة. ولكن إذا درسنا الأصل، لا نلبث أن نكتشف في اللوحات براعة لا تعلن عن نفسها في تدريج الألوان الدقيق، والتنظيم العفوي في ظاهر الأمر للمشهد، وهذا ما يجعله أحد أحبّ رسامي القرن الثامن عشر إلينا. وكما في إنكلترا، كذلك في فرنسا، استفاد فن رسم الأشخاص من غلبة الاهتمام الجديد بالكائنات البشرية على الاهتمام بأوسمة ونياشين أهل السلطة. إن جان أنطوان أودون (Jean Antoine Houdon) (1741 ـ 1828)، أعظم مصوّري الأشخاص الفرنسيين، ربما لم يكن رسامًا، بل نحاتًا في تماثيله النصفية المدهشة، واصل التقليد الذي ابتدأه برنيني منذ مئة سنة ونيّف (شكل 284). والشكل 309 يظهر تمثال فولتير النصفي الذي عمله أودون، وأتاح لنا أن نرى، في وجه نصير العقل العظيم هذا، السخرية اللاذعة، والذكاء الحاد، إضافة إلى الرأفة العميقة التي يتصف بها العقل العظيم.



310
جان أونوريه فراغونار
حديقة فيلا ديستي،
تيفولي، نحو 1700
طبشور أحمر على ورق،
48,7×35 سم،
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

إن الميل إلى مظاهر الطبيعة «الشبيهة بالصور»، والتي ألهمت غينزبورو مخططاته في إنكلترا، نجده في فرنسا القرن الثامن عشر. فالشكل 310 يرينا رسمًا للفنان جان أونوريه فراغونار (Jean- Honoré Fragonard) (1732 ـ 1806) الذي ينتمي إلى جيل غينزبورو. كان فراغونار رسامًا عظيم السحر أيضًا واصل تقليد واتو في موضوعاته المستمدة من حياة المجتمع الراقي. وفي هذا المنظر الطبيعي يبدو معلمًا في خلق التأثيرات اللافتة للنظر. إن المنظر المرئي من فيلا ديستي (d´Este) في تيفولي (Tivoli) بالقرب من روما، يثبت كيف استطاع إن يجد السحر والروعة في مقطع من منظر واقعي.



مدرسة الرسم عن موديلات حية في الأكاديمية الملكية مع صور لأبرز الفنانين، ومنهم رينولدز (مع ماسورة للسمع)، 1771
رسم جوهان زوفاني،
زيت على قماش،
147.3×100.7 سم،
Royal Collection, Windsor Castle

الفصل الرابع والعشرون

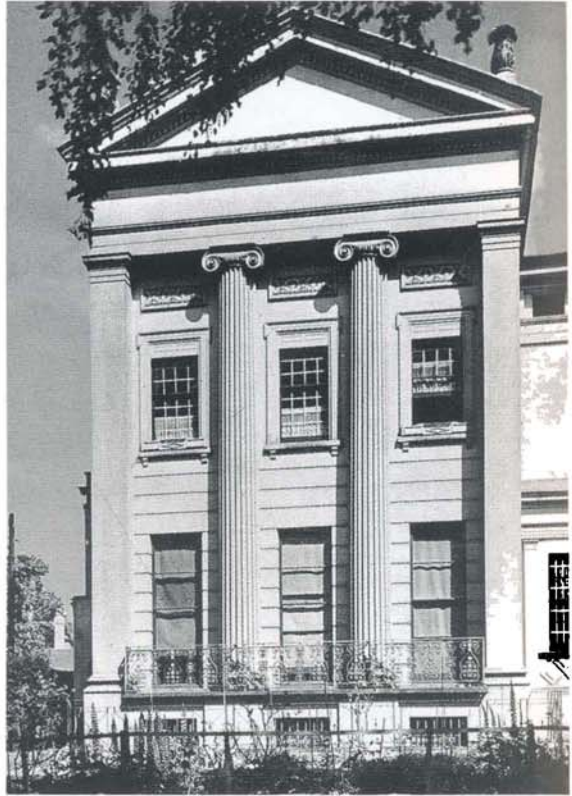
الانقطاع في التراث

إنكلترا وأميركا وفرنسا، أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر

في كتب التاريخ، تبدأ العصور الحديثة باكتشاف أميركا عام 1492. ونحن نذكر أهمية تلك الفترة بالنسبة إلى الفن. كان ذلك هو عصر النهضة، العصر الذي كفّ فيه الرسم والنحت عن كونهما حرفة مثل سائر الحرف، وأصبحا حرفة مميّزة. وكان ذلك أيضًا هو العصر الذي شنّت خلاله حركة الإصلاح الديني حربًا على الصور في الكنائس، ووضعت حدًا لأكثر استخدامات الصور والتماثيل شيوعًا في أجزاء واسعة من أوروبا، وأرغمت الفنانين على البحث عن أسواق جديدة. ولكن على خطورة هذه الأحداث، فإنها لم ينتج منها انقطاع مفاجئ. كان كثير من الفنانين ما زالوا منظّمين في نقابات وجماعات، وما زال عندهم متدربون مثل باقي أصحاب الحرف، وما زالوا يعتمدون إلى حد بعيد في عملهم على الأرستقراطيين الأثرياء الذين كانوا يحتاجون إلى الفنانين من أجل تزيين قصورهم، ومنازلهم الريفية، ومن أجل إضافة صورهم إلى صالات الأسلاف. وبكلمات أخرى، فإن الفن قد حافظ، حتى بعد عام 1492، على مكانه الطبيعي في حياة المترفين، وكان من المسلّم به عمومًا بأنه شيء لا يُستغنى عنه. وعلى الرغم من أن الأساليب تغيّرت، وتصدّى الفنانون لحل مشكلات مختلفة، فاهتمّ بعضهم بالتنظيم المنسجم للشخوص، وشُغل آخرون بالألوان المتآلفة، أو بإنجاز تعبير درامي، فإن هدف الرسم أو النحت قد بقي هو ذاته عمومًا، ولم يضع أحد هذا الهدف موضع تساؤل جادّ. وهذا الهدف كان إنتاج أشياء جميلة لمن يرغب فيها ويتمتع بها. صحيح أن مدارس فكرية متنوعة كانت موجودة وكانت تتنازع في معنى «الجمال»، وفي ما إذا كان كافيًا التمتع بالمحاكاة البارعة للطبيعة، والتي اشُتهر بها كارافاجيو، أو الرسامون الهولنديون، أو رسامون من مثل غينزبورو، أو فيما إذا كان الجمال الحق لا يعتمد على قدرة الفنان على «إسباغ الكمال» على الطبيعة، كما يفترض أن فعل رفاييل، أو كاراتشي، أو ريني، أو رينولدز. ولكن هذه المنازعات يجب ألا تنسينا المشتركات بين المتنازعين، وبين الفنانين الأثيرين عندهم. حتى «المثاليون» وافقوا على أن الفنانين يجب أن يدرسوا الطبيعة، ويتعلموا رسم الشخص العاري، ووافق «الطبيعيون» أيضًا على أن جمال الأعمال الكلاسيكية القديمة منقطع النظير.

إن هذا الموقف المشترك قد أخذ على ما يبدو يتصدّع بالتدريج عند نهاية القرن الثامن عشر. لقد بلغنا العصور الحديثة حقًا، العصور التي بزغ فجرها عندما وضعت الثورة الفرنسية في عام 1789 حدًا لافتراضات كثيرة مسلّم بها منذ قرون، إن لم يكن منذ آلاف السنين. وكما مهّد عصر العقل للثورة العظيمة، كذلك مهد للتغيرات في الأفكار المتعلقة بالفن. وأول هذه التغيرات يخصّ موقف الفنان مما يسمّى «الأسلوب». هناك شخصية في إحدى كوميديات موليير تندهش أعظم الاندهاش عندما يقال لها إنها قد تكلمت نثرًا طيلة حياتها من غير أن تدري ذلك. وقد حدث شيء مثل ذلك تقريبًا للفنانين في القرن الثامن عشر. كان أسلوب المرحلة في العهود الماضية يتمثل في طريقة صنع الأشياء ليس غير، وكان يُمارس لاعتقاد الناس أنه الطريقة المثلى لإنجاز التأثيرات المرجوة. وفي عصر العقل أصبح الناس يدركون كل ما يتعلق بالأسلوب والأساليب. كان كثير من المهندسين ما زالوا مقتنعين، كما رأينا، بأن القواعد التي وضعها بالاديو تضمن الأسلوب «الصحيح» للأبنية الفخمة. ولكن عندما ترجع إلى الكتب المدرسية في مثل هذه المسائل، ستجد لا محالة من يقول: «لمَ يكن واجبًا علينا اتخاذ أسلوب بالاديو؟ وهذا ما حدث في إنكلترا في سياق القرن الثامن عشر. فمن بين أرفع أهل الخبرة بالفنون ثقافةً، كان هناك من أراد أن يختلف عن الآخرين. وكان هوراس والبول (Horace Walpole) ابن أول رئيس وزراء في إنكلترا، هو الأكثر تميزًا بين السادة الإنكليز المتفرغين الذين كانوا يقضون الوقت في التفكّر في الأسلوب وقواعد الذوق، وهو الذي



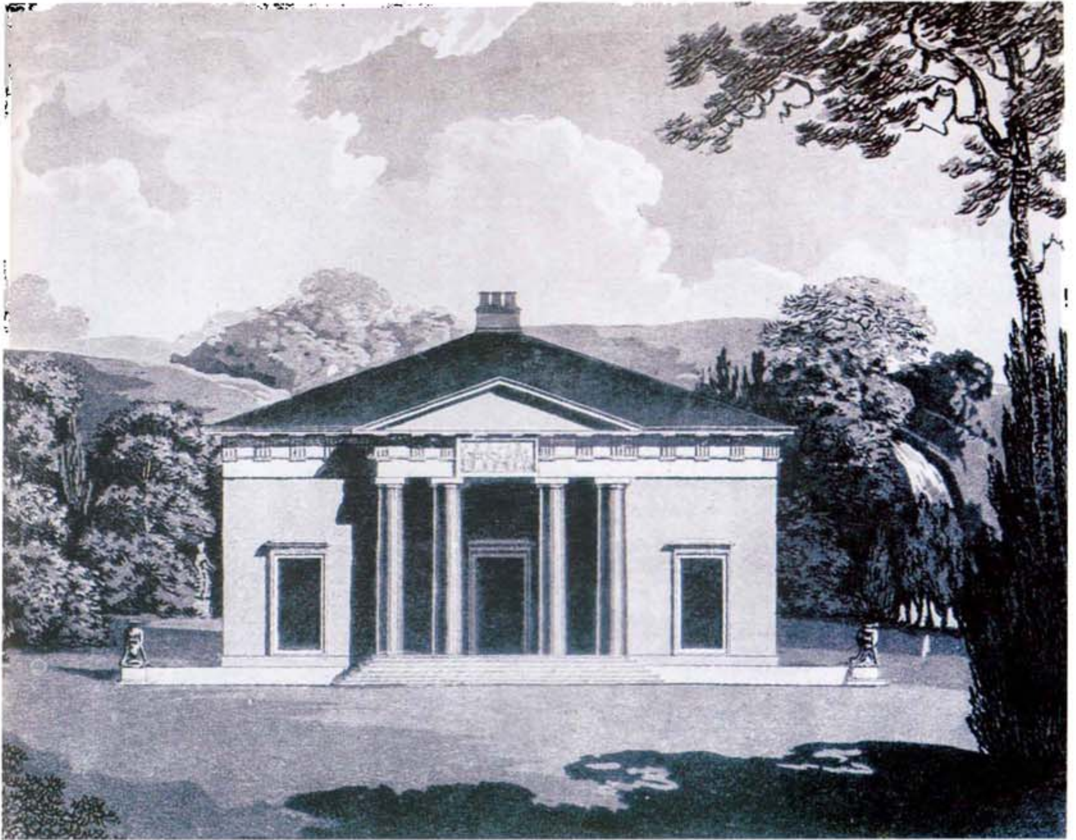


رفض أن يُبنى منزله الريفي في ستروبري هيل (Strawberry Hill) على غرار الفيلات البالاديوية التقليدية. كان والبول ميالاً إلى الأشياء الطريفة والرومانسية، ومعروفًا بغرابة الأطوار وكثرة النزوات. وانسجامًا مع هذه الصفات المميزة، قرر أن يُبنى منزله على طراز القصور القوطية القديمة (شكل 311). وفي عام 1770، اعتبرت فيلا والبول عملاً شاذًا لرجل أراد أن يتباهى باهتماماته بالآثار، ولكنها أكثر من ذلك في حقيقة الأمر، إذا نظرنا إليها في ضوء ما حدث لاحقًا. لقد كانت واحدة من العلامات الأولى لذلك الوعي الذاتي الذي جعل الناس يختارون طراز مبانيهم مثلما يختار واحدنا زخرفة ورق الجدران.

كان هناك علامات عدة من هذا النوع. ففي حين اختار والبول الطراز القوطي لمنزله الريفي، درس المهندس المعماري وليام تشيمبرز (1726 ـ 1796) طراز البناء الصيني، وبنى باغودا (pagoda) صينية في كيوغاردنز (Kew Gardens). صحيح أن معظم المهندسين ما زالوا متمسكين بأشكال بناء عصر النهضة، إلا أن انشغالهم بالأسلوب الصحيح كان يزداد. كانوا ينظرون نظرة ارتياب إلى ممارسة فن العمارة وتقاليده التي نشأت منذ عصر النهضة، ولا سيما حين وجدوا أن كثيرًا من هذه الممارسات لا مصداق لها في مباني اليونان الكلاسيكية. وأصيبوا بالصدمة عندما أدركوا أن ما اعتُبر قواعد العمارة الكلاسيكية منذ القرن الخامس عشر، قد استُمد من بضعة آثار رومانية ترجع إلى مرحلة منحطة إلى حد ما. ولما أعيد اكتشاف معابد أثينا في عهد بركليس، وصوّرها رحّالون متحمسون، بدت مغايرةً تمامًا للتصاميم الكلاسيكية الموجودة في كتاب بالاديو. وهكذا أصبح المهندسون منشغلين بالطراز الصحيح. إن «إحياء الطراز القوطي» الذي قام به والبول قد توافق مع «إحياء الطراز الإغريقي» الذي بلغ أوْجه في فترة الوصاية على العرش (Regency period) (1810 ـ 1820). وهذه الفترة هي التي شهدت فيها المنتجعات الكبرى في إنكلترا ازدهارًا عظيمًا. وفي هذه المدن يستطيع المرء أن يدرس أشكال «الإحياء الإغريقي» على أفضل وجه.

312
جون بابْويرث
منزل دورست، شلتنهام، نحو 1825
واجهة بأسلوب ريجنسي المعماري

311
هوراس والبول، وريتشارد بنتلي، وجون تشوت
ستروبري هيل، تويكنهام، لندن، نحو 1750 ـ 1775
فيلا على الطراز القوطي الجديد



إن الشكل 312 يظهر منزلاً في منتجع شلْتنهام (Cheltenham) بُني على الطراز الأيوني الخالص للمعابد الإغريقية (شكل 60). والشكل 313 يظهر أحد نماذج الإحياء للطراز الدُوري في شكله الأصلي كالذي نعرفه من البارثينون (شكل 50). إنه تصميم فيلا رسمه المهندس المشهور السير جون سون (John Soane) (1752 ـ 1837). وإذا قارناه بالفيلا البالاديوية التي بناها وليام كنت منذ ثمانين سنة خلت (شكل 301)، وجدنا أن التشابه السطحي لا يبرز إلا الاختلاف. فالأول استخدم الأشكال التي وجدها في التراث استخدامًا حرًا حتى ينشئ بنايته، والثاني يبدو مشروعه عند المقارنة كأنه تدريب على الاستخدام الصحيح لعناصر الأسلوب الإغريقي.

313
السير جون سون
تصميم منزل ريفي، لندن، 1798

كان لا بد أن يروق هذا التصوّر للعمارة كونه تطبيقًا لقواعد صارمة وبسيطة أنصارَ العقل، وأن يستمر تأثيره في التنامي في أرجاء العالم كافة. ولذلك، لا عجب أن نجد رجلاً من مثل توماس جيفرسون (1743 ـ 1826)، أحد مؤسسي



314

توماس جيفرسون

مونتي تشيلو، فرجينيا،

1806 ـ 1796

الولايات المتحدة، ورئيسها الثالث، قد صمم مسكنه، مونتي تشيلو (Monticello)، على الأسلوب الكلاسيكي الجديد الواضح (شكل 314)، وأن مدينة واشنطن قد خُططت مبانيها العامة على أسلوب «الإحياء الإغريقي». وفي فرنسا تأكد انتصار هذا الأسلوب بعد الثورة. لقد تماهى التراث الباروكي والروكوكي المتراخي مع الماضي الذي جرفته المتغيرات، إذ كان أسلوبًا متبعًا في بناء قصور الأسر المالكة، والطبقة الأرستقراطية، في حين اعتبر رجال الثورة أنفسهم مواطنين أحرارًا في أثينا التي ولدت من جديد. ولما تولّى نابليون السلطة، مدعيًا أنه نصير أفكار الثورة، أصبح الأسلوب الكلاسيكي الجديد في فن العمارة أسلوبًا شائعًا في الإمبراطورية. كان الأسلوب القوطي يترافق إحياؤه مع إحياء الأسلوب الإغريقي الخالص في القارة الأوروبية أيضًا. وقد راق على وجه الخصوص تلك العقول الرومانسية التي يئست من قدرة العقل على إصلاح العالم، فتاقت إلى العودة إلى ما سمته «عصر الإيمان».

إن الانقطاع في سلسلة التراث ربما لم يُلحظ في الرسم والنحت فورًا مثلما لُحظ في فن العمارة، غير أن عواقبه في هذين الفنين كانت أخطر. ويرجع أصل المشكلة هنا أيضًا إلى القرن الثامن عشر. ففي الفصل السابق كم كان هوغارث مستاء من تراث الفن الذي وصل إليه، وكيف شرع عن عمد في خلق نوع جديد من الرسم لجمهور جديد. ونذكر أن رينولدز قد كان، من جهة أخرى، حريصًا على صياغة ذلك التراث، وكأنه أدرك ما أحدق به من أخطار. والأخطار كامنة في ما ذُكر سابقًا، وهي أن فن الرسم لم يعد حرفة عادية يتوارث احترافها تلميذ عن معلم. لقد أصبح، بدلاً من ذلك، موضوعًا ينبغي أن يدرس في الأكاديميات مثل الفلسفة. وهذي المقاربة الجديدة توحي بها كلمة «أكاديمية» بالذات، فهي مشتقة من اسم الدوحة التي كان أفلاطون يعلم فيها تلاميذه، وأطلقت بالتدريج على اجتماعات طلاب الحكمة. وفي القرن السادس عشر، سمّى الفنانون الإيطاليون أماكن اجتماعاتهم «أكاديميات» تأكيدًا للمساواة مع الباحثين الذين عوّلوا عليهم كثيرًا، ولكن هذه الأكاديميات لم تتولَ مهمة تعليم الفن للطلاب إلا في القرن الثامن عشر. وهكذا انحطت المناهج القديمة التي انتهجها كبار رسامي الماضي في تعلم حرفتهم بإعداد مواد التلوين، ومساعدة معلميهم. ولا عجب أن يشعر المعلمون الأكاديميون من مثل رينولدز بأنهم مجبرون على حث الطلاب على دراسة روائع الماضي دراسة جادة، واكتساب مهاراتها التقنية. كان الملوك يرعون أكاديميات القرن الثامن عشر ليظهروا اهتمامهم بالفن في ممالكهم. ولكن حتى تزدهر الفنون، فإن تعلمها في مؤسسات ملكية أقل أهمية من وجود ما يكفي من الناس الراغبين في ابتياع لوحات الفنانين الأحياء وتماثيلهم.

إن المصاعب الكبرى قد نشأت من هذا الوضع، لأن مجرد تأكيد عظمة رسامي الماضي الأثيرة عند الأكاديميين قد جعل رعاة الفنون يُقبلون على ابتياع أعمال الرسامين القدامى مفضلين ذلك على تكليف معاصريهم رسمَ لوحات لهم. وبغية معالجة هذه المشكلة بدأت الأكاديميات في باريس أولاً ثم في لندن تنظّم معارض سنوية لأعمال أعضائها. وقد يصعب علينا أن ندرك خطورة هذا التغير بما أننا عهدنا الفنانين يرسمون لوحاتهم، والنحاتين يشكّلون أعمالهم بغية إرسالها إلى معرض لكي تجتذب اهتمام نقاد الفن، وتجد من يشتريها. أصبحت هذه المعارض السنوية أحداثًا اجتماعية تدور حولها الأحاديث في المجتمع الراقي، وترفع ذكر فنان وتُهمل ذكر آخر. فبدلاً من العمل لرعاة معيّنين يتفهمون رغباتهم، أو للجمهور العام الذي كان في وسعهم تقدير ذوقه، صار الفنانون مضطرين إلى العمل من أجل النجاح في معرض فيه خطر دائم بأن تكسف الأعمالُ المثيرة والمتكلّفة الأعمالَ البسيطة والصادقة. وبالفعل مال الفنانون إلى لفت الانتباه باختيار موضوعات مثيرة للعواطف، وبالاعتماد على الحجم والألوان الصارخة للتأثير في الجمهور. لذلك لا غرابة أن يزدري بعض الفنانين «فن الأكاديميات الرسمي»، وأن يهدد تضارب الآراء بين الذين أتاحت لهم مواهبهم أن ينالوا إعجاب الجمهور، والذين وجدوا أنفسهم مستبعدين، أن يهدد الأساس المشترك الذي تطوّر عليه الفن حتى الآن بالدمار.

إن هذه الأزمة العميقة ربما تجلّى أثرها الفوري والملموس في بحث الفنانين في كل مكان عن موضوعات جديدة. كان موضوع اللوحات في الماضي مسلَّمًا به إلى حد بعيد. وإذا جُلْنا في معارضنا ومتاحفنا، اكتشفنا في الحال كثرة اللوحات التي تعالج موضوعات متماثلة. وبالطبع، فإن أكثر اللوحات القديمة تمثل موضوعات دينية مأخوذة من الكتاب المقدس، وحكايات القديسين. وحتى اللوحات ذات الطابع الدنيوي تقتصر في الغالب على بضع موضوعات مختارة. فهناك مجموعة الأساطير الإغريقية القديمة بما تشتمل عليه من قصص حب ونزاع بين الآلهة، وهناك حكايات البطولة الرومانية المجسدة للشجاعة والتضحية بالنفس، وهناك أخيرًا الموضوعات الرمزية التي توضح بعض الحقائق العامة من طريق التشخيص. والأمر المستغرب هو أن الفنانين نادرًا ما شردوا قبل منتصف القرن الثامن عشر عن الحدود الضيقة للتصوير التوضيحي، ونادرًا ما رسموا مشهدًا من قصة حب ومغامرات، أو حادثة من العصور الوسطى، أو التاريخ المعاصر. وسرعان ما تغيّر ذلك كله خلال مرحلة الثورة الفرنسية، إذ شعر الفنانون فجأة أنهم أحرار في اختيار ما شاؤوا من الموضوعات، من مشهد في مسرحيات شكسبير إلى حادثة راهنة، أي في اختيار أي شيء يستهوي الخيال، ويثير الاهتمام. ولعل

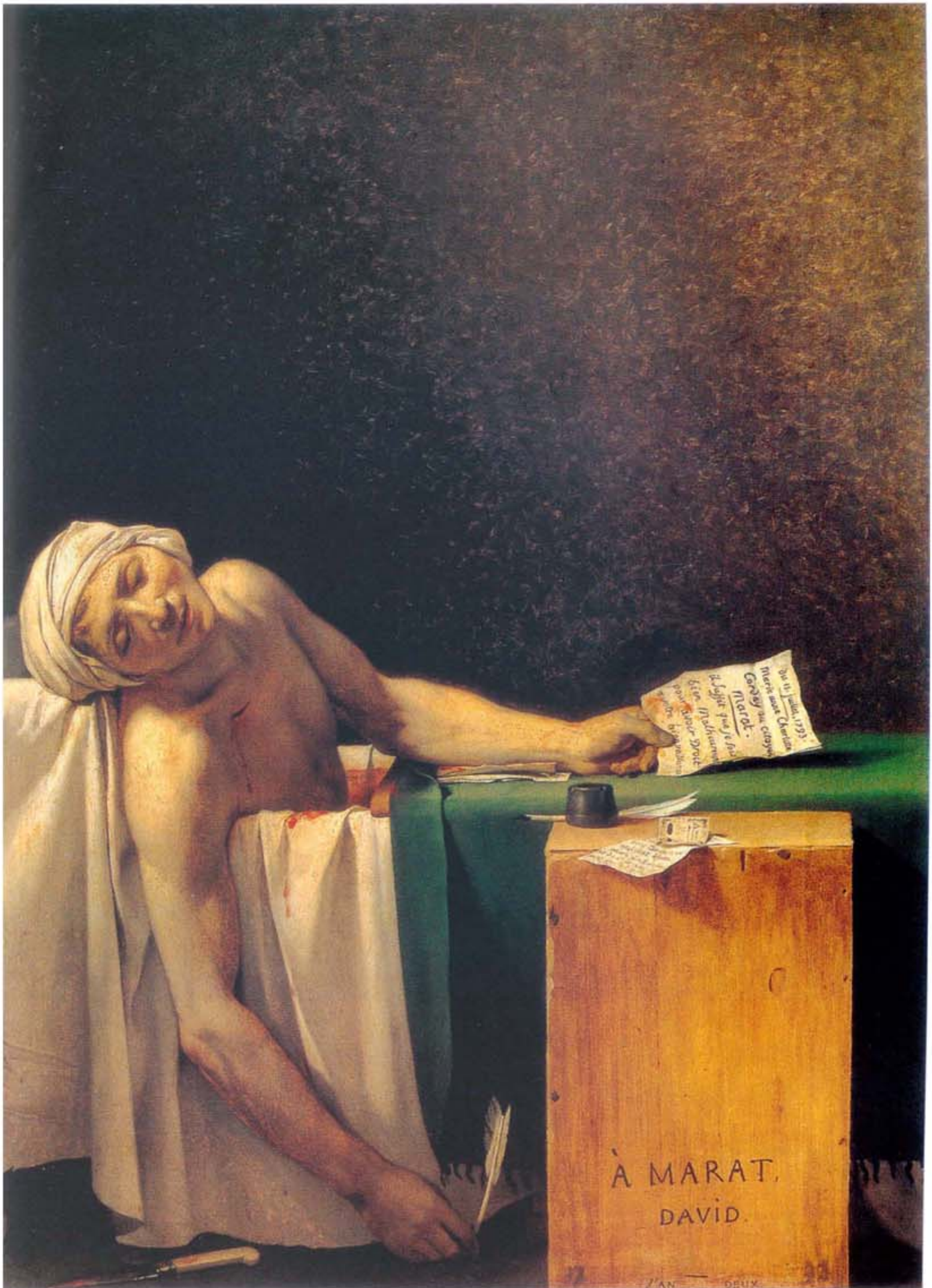
هذا الإهمال للموضوعات التقليدية هو الشيء الوحيد المشترك بين فناني المرحلة الناجحين، والمتمردين المنفردين.

وليس مصادفة أن يسهم في إنجاز هذا الانفصال عن التقاليد الراسخة للفن الأوروبي فنانون قدِموا إلى أوروبا من وراء المحيط ـ أميركيون كان يعملون في إنكلترا. ومن الواضح أن هؤلاء الرجال قد شعروا بأنهم أقل التزامًا بالأعراف المقدسة للعالم القديم، وكانوا مستعدين للقيام بتجارب جديدة. فالأميركي جون سنغلتون كوبلي (John Singleton Copley) (1737 ـ 1815) فنان يمثل هذه الجماعة. إن الشكل 315 يظهر إحدى لوحاته الكبيرة التي كانت حدثاً مثيراً عندما عُرضت عام 1785. كان موضوعها غير عادي بالفعل. لقد اقترحه على الرسام، وزوّده بالمعلومات التاريخية اللازمة، مالون (Malone)، الباحثُ في أدب شكسبير، وصديقُ السياسي إدموند بيرك (Burke). كان عليه أن يرسم الحادثة المشهورة التي طلب فيها الملك شارل الأول من مجلس العموم أن يلقي القبض على خمسة من أعضائه متهمين بالتآمر على الدولة، وتحدّى فيها رئيس المجلس سلطة الملك، ورفض أن يسلّمهم. إن مثل هذه الحادثة من التاريخ الحديث نسبيًا لم يجعلها فنان موضوعَ لوحةٍ كبيرة من قبل، والأسلوب الذي اختاره كوبلي للمهمة غير مسبوق أيضًا. كان قصده إعادة بناء المشهد بناء دقيقًا قدر الإمكان ـ كما رآه شاهد معاصر. لم يألُ جهدًا في الحصول على الوقائع التاريخية، فاستشار المهتمين بالآثار، والمؤرخين حول شكل القاعة في القرن السابع عشر، وأزياء الناس، وطاف بالريف جامعًا ما استطاع من صور المعروفين بأنهم كانوا أعضاء في البرلمان في تلك اللحظة الحرجة. وباختصار، فإن كوبلي قد تصرف كما يمكن أن يتصرف اليوم مخرج مدقق عندما ينوي إعادة بناء مشهد تاريخي في فيلم أو مسرحية. قد نختلف في جدوى هذا الجهد، ولكن الحقيقة هي أن الفنانين، كبارًا وصغارًا، قد اعتبروا بعد مئة سنة ونيف أن مهمتهم تنحصر في هذا النوع من البحث الأثري الذي يساعد الناس على تصوّر لحظات حاسمة في التاريخ.

315
جون سنغلتون كوبلي
شارل الأول يطلب تسليم أعضاء مجلس العموم الخمسة المتهمين بالتآمر على الدولة،
1641، 1785
زيت على قماش،
312×233.4 سم،
Public Library, Boston, Massachusetts

إن محاولة كوبلي هذه لاستحضار الصراع الدرامي بين الملك وممثلي الشعب لم تكن بالتأكيد مجرد عمل أثري محايد. فقبل عامين فقط، اضطر جورج الثالث إلى الإذعان لسكان المستعمرات الجديدة، وتوقيع اتفاق سلام مع الولايات المتحدة. وكان بيرك الذي أتى اقتراح الموضوع من حلقته مناوئًا للحرب التي كان يعتبرها جائرة وفادحة. ومعنى استحضار كوبلي للدحض السابق للادعاءات الملكية قد فهمه الجميع تمامًا. ويُروى أن الملكة قد أشاحت بوجهها مندهشة ومتألمة حين شاهدت اللوحة، وبعد صمت طويل ومنذر بالسوء قالت للأميركي الشاب: «لقد اخترت يا سيد كوبلي أتعس الموضوعات لاستخدام قلمك». كان يصعب على



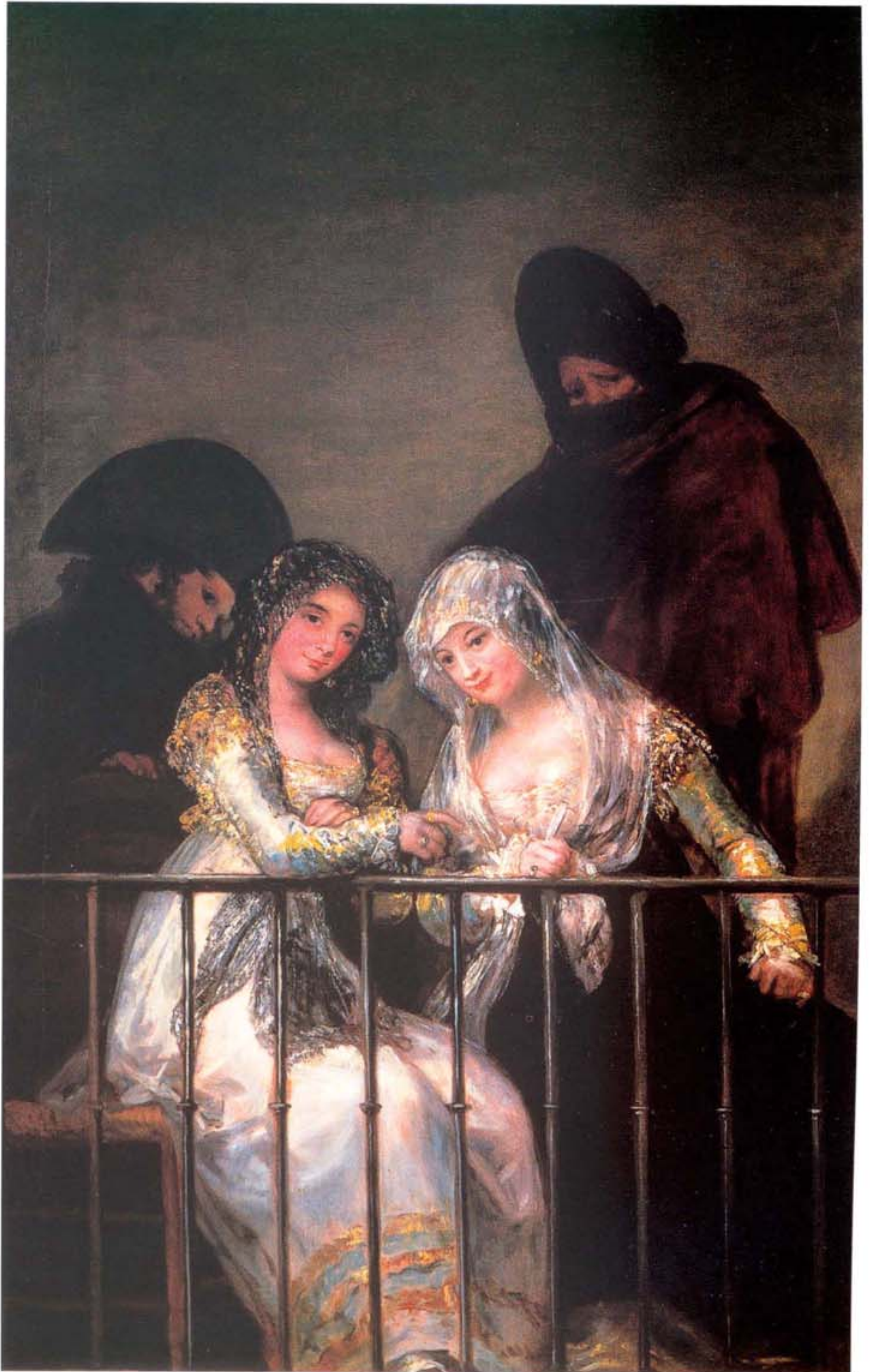

À MARAT,
DAVID.

الملكة أن تعرف كم سيكون هذا الاسترجاع للماضي مشؤومًا. والذين يتذكرون تاريخ هذه الأحداث سوف تفاجئهم حقيقة، وهي أن مشهد اللوحة قد أعيد تمثيله في فرنسا بعد أقل من أربع سنوات.وفي هذه المرة، كان ميرابو (Mirabeau) هو الذي رفض حق الملك في التعارض مع ممثلي الشعب، وبالتالي أعطى إشارة الانطلاق للثورة الفرنسية في عام 1789.

أعطت الثورة الفرنسية دفعًا عظيمًا لهذا النوع من الاهتمام بالتاريخ، وتصوير موضوعات البطولة. وقد بحث كوبلي عن نماذج في تاريخ إنكلترا الوطني، وكان في لوحاته عنصر رومانسي، لذلك قد تَقْبل المقارنة مع الإحياء القوطي في فن العمارة. وبما أن الثوريين الفرنسيين أحبوا أن ينظروا إلى أنفسهم على أنهم إغريق ورومان مولودون من جديد، فإن هذا الميل إلى ما كان يسمّى العظمة الرومانية قد انعكس في رسمهم وعمارتهم على السواء. والفنان البارز الذي اتخذ هذا الأسلوب الكلاسيكي الجديد هو الرسام جاك لوي دافيد (Jacques-Louis David) (1748 ـ 1825) الذي كان «الفنان الرسمي» للحكومة الثورية، وهو الذي صمم أزياء المهرجانات العامة وخلفياتها من مثل «مهرجان الكائن الأعلى» الذي نصّب فيه روبسبير نفسه في منصب «الكاهن الأعلى». لقد شعر أولئك الناس بأنهم يعيشون في زمن بطولي، وبأن أحداث ذلك الزمن جديرة باهتمام الرسام مثل أحداث التاريخ الإغريقي والروماني. ولما قتلت شابةٌ متعصبة مارا (Marat)، أحد قادة الثورة الفرنسية، في حمّامه، رسمه دافيد شهيدًا مات في سبيل قضية (شكل 316). ويظهر أن مارا كان يعمل عادة في الحمّام الذي وُضعت فيه منضدة بسيطة. وقد ناولته المهاجمة عريضة، وكان يوشك أن يوقّعها حين طعنته. ومع أن الوضع لا يسهل تحويله إلى لوحة تتصف بالرفعة والفخامة، فإن دافيد قد نجح في جعلها لوحة بطولة، على الرغم من أنه التزم التفاصيل الواقعية التي دوّنتها الشرطة. لقد تعلّم من دراسة النحت الإغريقي والروماني كيف يصوغ عضلات الجسم وأعصابه، وكيف يسبغ مظهر الجمال النبيل عليها. وتعلم أيضًا من الفن الكلاسيكي أن يهمل كل التفاصيل التي لا ضرورة لها للتأثير العام، وأن يتقصد البساطة. إن اللوحة تخلو من الألوان المتنوعة، ومن تقصير الخطوط المعقد. وإذا قارنا لوحة دافيد مع لوحة كوبلي الصارخة الألوان فإن لوحة دافيد ستبدو متقشفة. إنها تخلّد ذكرى «صديق الشعب» المتواضع ـ كما لقّب مارا نفسه ـ والذي استشهد وهو يعمل من أجل المصلحة العامة.

316
جاك لوي دافيد
اغتيال مارا، 1793
زيت على قماش،
128.3x165 سم،
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels

ومن بين فناني جيل دافيد الذين أهملوا الموضوعات القديمة كان الرسام الإسباني العظيم فرنشيسكو غويا (Francisco Goya) (1746 ـ 1828). كان غويا مستوعبًا أفضل تراث الرسم الإسباني الذي يمثله إلغريكو (شكل 238)، وفلاسكس (شكل 264). وتُظهر مجموعة الشرفة (شكل 317) أنه، على خلاف دافيد، لم





317

فرنشيسكو غويا

مجموعة على الشرفة،
نحو 1810 - 1815

زيت على قماش،
194.8× 125.7سم،
Metropolitan Museum of Art, New York

318

فرنشيسكو غويا

ملك إسبانيا
فرديناند السابع،
نحو 1814

زيت على قماش،
207×140 سم،
Prado, Madrid

يتخلَ عن هذه البراعة لمصلحة الفخامة الكلاسيكية. إن فنان البندقية العظيم في القرن الثامن عشر، جوفاني باتيستا تيبولو (شكل 288) قد أنهى أيامه في بلاط مدريد، وفي أعمال غويا شيء من تألق هذا الفنان. وقد تكون المرأتان اللتان ترمقان المارة باستفزاز، والمتغزّلان الشريران خلفهما، أقرب إلى عالم هوغارث. وتبدو لوحات غويا التي ضمنت له مكانًا في البلاط الإسباني (شكل 318) أنها تشبه شبهًا سطحيًا صور رجال الدولة التي رسمها فان دايك (شكل 219)، أو التي رسمها رينولدز. والمهارة التي استحضر بها لمعان الحرير والذهب تستدعي إلى الذهن تيشان وفلاسكس، مع أنه ينظر إلى الجالسين أمامه للتصوير نظرة مختلفة.



319
تفصيل من شكل 318

320
غويا
العملاق، نحو 1818
حفر بالحمض،
28.5×21 سم

إن هؤلاء الرسامين الكبار لم يتملقوا الأقوياء، ولكن غويا يبدو أنه لم يعرف الرحمة. فقد جعل سيماءهم تكشف كل خيلائهم، وبشاعتهم، وجشعهم، وخوائهم (شكل 319). وما من فنان بلاطٍ ترك، من قبل ومن بعد، مثلَ هذا السجل المصوّر لرعاته.

لم يؤكد غويا استقلاله عن تقاليد الماضي لكونه رسامًا فحسب، بل أنتج، مثل رمبرنت، عددًا كبيرًا من اللوحات المطبوعة استخدم فيها تقنية جديدة هي الحفر بالحمض (aquatint)، وهي طريقة لا تتيح للفنان أن يحفر الخطوط فحسب، بل البقع المظلّلة أيضًا. وأكثر ما يلفت النظر في لوحات غويا المطبوعة هي أنها ليست صورًا توضّح أي موضوع معروف، سواء أكان من الكتاب المقدس، أم من التاريخ، أم من الأجناس الفنية، بل هي رؤى متخيّلة عن ساحرات، وأشباح غريبة. والقصد من بعضها إدانة القوى الرجعية الغبيّة، والقسوة والاضطهاد اللذين شهدهما غويا في إسبانيا، ويبدو أن بعضها الآخر يقتصر على إعطاء شكل لكوابيس الفنان. إن الشكل 320 يمثل أحد أكثر أحلامه استحواذًا على الذاكرة ـ عملاق يجلس على حافة العالم. نستطيع أن نقرر ضخامته الهائلة من المناظر الطبيعية الصغيرة الظاهرة في مقدمة اللوحة، وأن نرى كيف يقزّم المنازل والقلاع إلى مجرد نقط سوداء. وفي وسعنا أن نترك الخيال يسرح حول هذا الشبح الرهيب الذي رُسم مظهره العام بكل وضوح وكأنه دراسة من الحياة. إن العملاق يجلس في ضوء القمر مثل روح شريرة، أو كابوس كريه. أكان غويا يفكّر في مستقبل بلاده، وفيما تكابده من الحروب والحماقات البشرية؟ أم أنه كان يبدع صورة مثل قصيدة ؟ لقد كان هذا أبرز آثار الانقطاع في التراث ـ شعر الفنانون بالحرية في تسجيل رؤاهم على الورق، وهو أمر لم يفعله حتى الآن إلا الشعراء.



إن أبـرز مثـال علـى هـذه المقاربة الجديدة للفن كـان الشاعر والصوفي الإنكليزي وليام بليك (William Blake) (1757 ـ 1827) الـذي كـان أصغر من غويا بإحدى عشرة سنة. كـان بليك رجلاً عميق التدين، ومنعزلاً في عالمه الخاص. ولقد ازدرى فن الأكاديميات الرسمي، ورفض أن يقبل معاييره. ظنّ بعض الناس أنه مجنون تمامًا، وأهمله آخرون معتبرين إياه شخصًا غريب الأطوار، ولكنه غير مؤذٍ، ولم يقدّر فنه إلا قلة من الناس الذين أنقذوه من الجوع. عاش بما كـان يكسبه من الصور المطبوعة التي كـان يعملها للآخرين، أو ليوضّح بها أشعاره. إن الشكل 321 يمثل إحدى الصور التي توضّح قصيدة «أوروبا، نبوءة». ويقال إن بليك قد رأى هذا الشيخ الملغز ينحني ليقيس الكرة الأرضية بالفرجار، في رؤيا حامت فوق رأسه في أعلى درج عندما كان يقطن في لامبث (Lambeth). وثمة مقطع في الكتاب المقدس (أمثال 8: 22 ـ 27) تتكلم فيه الحكمة قائلة:

الرب قَناني أولَ طريقه من قبل أعماله منذ القدم... من قبل أن تقررت الجبال قبل التلال أُبدِئتُ...لما ثبّت السموات كنت هناك أنا، لما رسم دائرة على وجه الغمر. لما أثبت السحب من فوق لما تشدّدت ينابيع الغمر.

321
وليام بليك
الأيام الأوَل، 1794
منقوشة نافرة بالألوان المائية،
16.8×23.3 سم،
British Museum,
London

إن هذه الرؤيا المهيبة للرب وهو يضع الفرجار على وجه الغمر هي ما رسمه بليك. وفي هذه الصورة للخلق ثمة شيء من صورة الرب التي رسمها مايكل أنجلو (شكل 200). ومع أن بليك كان معجبًا بالفنان الإيطالي العظيم، فإن ما رسمه شبيه بالحلم الغريب. والحق أن بليك قد صاغ ميثولوجيا خاصة به، والشخص الذي تجلّى في رؤياه ليس الرب نفسه بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كائنًا من بنات خيال بليك دعاه أوريزن (Urizen). ومع أن بليك قد تصوّر أوريزن خالقًا للعالم، فقد كان يعتبر العالم فاسدًا، لذلك تصور خالقه روحًا شريرًا. ومن هنا اتخاذ الرؤيا طابع الكابوس الغريب الذي يبدو فيه الفرجار مثل لمع البرق في ليلة عاصفة حالكة الظلمة.

لقد استغرق بليك في رؤاه إلى حد رفض معه أن يصوّر ما يراه بالبصر، واعتمد على بصيرته كل الاعتماد. من السهل الإشارة إلى عيوب في مخططاته، ولكن ذلك سوف يجعلنا نخطئ مغزى فنه. فهو مثل فناني العصور الوسطى لم يهتم بالتمثيل الدقيق، لأن دلالة كل شخص في أحلامه بالغة الأهمية في نظره بحيث إن قضايا الصحة البحتة كانت تبدو له لا صلة لها بالموضوع. كان بليك أول فنان بعد عصر النهضة يتمرد تمردًا واعيًا على المعايير المقبولة، وعلينا أن نتحفظ في لوم معاصريه الذين اعتبروه مثيرًا للاشمئزاز، فهو لم يحظَ

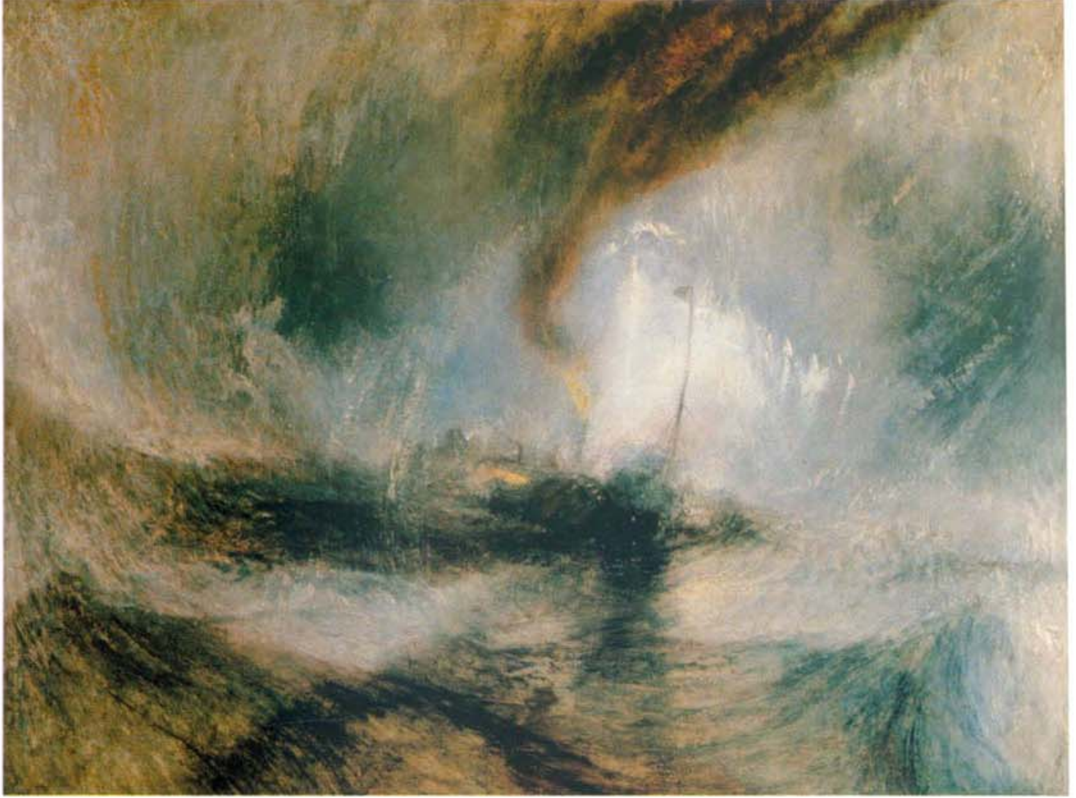


باعتراف عام كونه أحد أهم الشخصيات في الفن الإنكليزي إلا بعد مرور قرن تقريبًا.

وثمة نوع من الرسم استفاد كثيرًا من حرية الفنان الجديدة في اختيار الموضوع، وهذا النوع هو رسم المناظر الطبيعية، والذي كان حتى ذلك الوقت يعتبر فرعًا قليل الأهمية من فروع الفن. والرسامون الذين كانوا يكسبون رزقهم من تصوير المنازل الريفية، أو الحدائق، أو المناظر الطبيعية الجميلة، لم يُنظر إليهم نظرة جادة كونهم فنانين. وهذا الموقف تغيّر بعض التغير عندما شاعت الروح الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر، ورأى كبار الفنانين أن هدفهم في الحياة هو إعلاء هذا النوع من الرسم إلى محل رفيع. وهنا أيضًا يمكن أن تكون التقاليد مسعفة ومعرقلة في آن، وأن نرى كيف اختلف رساما مناظر طبيعية إنكليزيان في مقاربة هذه المسألة أمر يسترعي الاهتمام. كان تيرنر (J.M.W. Turner) (1775 ـ 1851) هو الأول، والآخر هو جون كونستابل (John Constable) (1776 ـ 1837). ثمة شيء في التباين بين هذين الفنانين يستدعي التباين بين رينولدز وغينزبورو، ولكن الهوة بين مقاربة كل من المتنافسين قد اتسعت كثيرًا في الخمسين سنة التي تفصل ما بين الجيلين. كان تيرنر فنانًا ناجحًا جدًّا مثل رينولدز، وكثيرًا ما أحدثت لوحاته إثارة في الأكاديمية الملكية، ومثل رينولدز أيضًا، كانت تستحوذ عليه مسألة التراث. كان يتطلع إلى بلوغ ما حققه كلود لوران في رسم المناظر الطبيعية (شكل 255)، إن لم يكن إلى التفوق عليه. ولما تخلّى عن لوحاته ورسومه المجملة للأمة، اشترط



322
جوزيف مالورد وليام تيرنر
ديدون [إليسار] تبني قرطاجة، 1815
زيت على قماش، 155.9x231.8 سم، National Gallery, London



323

تيرنر

باخرة في عاصفة ثلجية،
1842

زيت على قماش،
122×91.5 سم،
Tate Gallery, London

أن تُعرض إحداها (شكل 322) على الدوام إلى جانب عمل من أعمال لوران الشهيرة. ولعل تيرنر لم يُنْصِف نفسه في استدعاء هذه المقارنة. إن جمال لوحات لوران يكمن في بساطتها الصافية الهادئة، وفي وضوح عالم أحلامه وحسيّته، وفي غياب أي مؤثرات لافتة للنظر. وكان لتيرنر أيضًا رؤى عالم متخيّل مغمور بالضوء، ومتألق الجمال، ولكنه لم يكن عالم الهدوء والتوافقات البسيطة، بل عالم الحركة والمواكب الباهرة. لقد ملأ لوحاته بكل ما يجعلها أكثر إدهاشًا وإثارة، ولو كان فنانًا أقل مما كان، لكان من الممكن أن يكون لهذه الرغبة في التأثير في الجمهور نتيجة وخيمة. ومع ذلك كان مدير مسرح متميزاً، عمل بكل همة وبراعة بحيث نال مطلوبه، وتعطينا أفضل لوحاته في حقيقة الأمر فكرة عن روعة الطبيعة في أسمى مظاهرها وأكثرها رومانسية. إن شكل 323 يظهر إحدى أجرأ لوحات تيرنر ـ باخرة في عاصفة ثلجية. وإذا قارنا هذا التكوين المدوّم مع منظر البحر الذي رسمه دي فليغر (شكل 271)، استطعنا تقدير الجرأة في مقاربة تيرنر. إن الفنان الهولندي في القرن السابع عشر لم يرسم ما رأى في نظرة خاطفة فحسب، بل ما



324
جون كونستابل
دراسة لجذوع أشجار،
نحو 1821
زيت على ورق،
29.2×24.8 سم،
Victoria and Albert Museum, London

كان يعرف إلى حد ما أنه موجود هناك أيضًا. كان يعرف بنية السفينة ومعدّاتها، وإذا نظرنا إلى لوحته، ربما استطعنا أن نعيد بناء السفن. أما في لوحات تيرنر البحرية، فلا أحد يستطيع إعادة بناء باخرة من بواخر القرن التاسع عشر، فكل ما يقدمه لنا هو انطباع عن هيكل سفينة داكن، وعلم يخفق في أعلى السارية، وصراع مع بحر هائج وصرخات محذرة. ونكاد نشعر باندفاع الريح، وتلاطم الأمواج. ليس لدينا وقت للنظر إلى التفاصيل، فقد ابتلعها الضوء الباهر، وظلال الغيوم الداكنة. ولا أدري إن كانت العاصفة الثلجية في البحر تبدو على هذا النحو، ولكني أعرف أنها عاصفة من النوع العاتي الرهيب الذي نتخيّله عند قراءة قصيدة رومانسية، أو الاستماع إلى موسيقى رومانسية. إن الطبيعة عند تيرنر تعكس دائمًا مشاعر الإنسان وتعبّر عنها. نحن نشعر بالضآلة والانسحاق في وجه القوى التي لا نستطيع التحكم فيها، ونُحمل على الإعجاب بالفنان الذي كانت قوى الطبيعة طوع يديه.

أما أفكار كونستابل فقد كانت مختلفة جدًّا. فالتراث الذي أراد تيرنر أن ينافسه ويتجاوزه كان في نظر كونستابل مجرّد شيء مزعج. وهذا لا يعني أن كبار رسامي الماضي لم يعجبوه، بل أراد أن يرسم ما رأته عيناه، وليس ما رأته عينا كلود لوران. ربما قيل: إنه قد أكمل ما انتهى إليه غينزبورو (شكل 307). ولكن حتى غينزبورو

قد اختار أن يرسم ما كان بالمعايير التقليدية يوحي بأنه «منظر مرسوم». وكان يرى في الطبيعة بيئة حافلة بالمناظر التي تملأ النفس بالرضا. إن هذه الأفكار كلها لم تكن ذات أهمية في نظر كونستابل. لم يبتغِ شيئًا إلا الحقيقة. ففي عام 1802 كتب إلى صديق له قائلاً: «يوجد متسع كاف لمن يريد رسم الطبيعة، ولكن النقيصة الكبرى في أيامنا هي البراعة، أي محاولة القيام بما يتعدّى الحقيقة». إن رسامي المناظر الطبيعية الشائعة، والذين ما زالوا يحتذون حذو كلود، قد طوّروا عددًا من الطرائق السهلة التي تمكّن أي هاوٍ من رسم صورة مؤثرة وسارّة. كان رسم شجرة جميلة في مقدمة اللوحة يشكّل مقابلة رائعة مع المنظر البعيد المنفتح في الوسط. ثم إن خطة بارعة كانت توضع للتلوين. كان ينبغي أن تكون في المقدمة ألوان دافئة، وكانت الألوان البنية والذهبية وتدرجاتها هي المفضلة. أما الخلفية فلا بد أن تتضاءل فيها ظلال الأزرق الشاحب. وكان هناك وصفات لرسم الغيوم، وأساليب خاصة من أجل محاكاة لحاء السنديان الكثير العُقَد. ولقد ازدرى كونستابل جميع هذه الأعمال المحددة سلفًا. ويُروى أن أحد أصدقائه اعترض على عدم تلوين مقدمة لوحة بلون كمان قديم، فما كان من كونستابل إلا أن تناول كمانًا،

325

جون كونستابل

عربة القش، 1821

زيت على قماش، 185.4×130.2 سم، National Gallery, London





326
كاسبار دافيد فريدريك
منظر من جبال
منطقة سيليزيا،
نحو 1815 ـ 1820
زيت على قماش،
70.3×54.9 سم،
Neue Pinakothek,
Munich

وألقاه على العشب أمامه ليُري ذلك الصديق الفرق بين الأخضر الناضر الذي نراه، ودرجات اللون الدافئ الذي يقتضيه التقليد. بيد أن كونستابل لم يكن راغبًا في صدم الناس بالتجديدات الجريئة، وكل ما كان يبتغي هو أن يكون صادقًا مع رؤيته. كان يخرج إلى الريف، وينقل رسومًا مجملة عن الطبيعة، ثم يتوسّع فيها في المرسم. وكثيرًا ما كانت رسومه المجملة (شكل 324) أجرأ من لوحاته المكتملة، غير أن الوقت لم يكن قد حان بعد حتى يتقبّل الناس أن تكون لوحات الانطباعات العابرة أعمالاً جديرة بأن تُعرض في معرض. وعلى هذا، فإن لوحاته المنتهية قد أثارت قلقًا عندما عُرضت. إن الشكل 325 يظهر اللوحة التي جعلت كونستابل مشهورًا في باريس عندما أرسلها إلى هناك عام 1824. تمثل اللوحة منظرًا ريفيًا تعبر فيه عربةُ قش نهرًا. يجب أن نستسلم للوحة، ونلاحظ بقع الضوء على الأماكن المعشبة في الخلفية، وننظر إلى السحب المندفعة، يجب أن نتابع مجرى جدول الطاحونة، ونتريّث عند الكوخ المرسوم بهذا التحفظ والبساطة، لكي نتذوق

صدق الفنان المطلق، ورفضه أن يكون أكثر تأثيراً من الطبيعة، وخلوّ لوحته التام من التظاهر والتكلف.

إن القطيعة مع التراث قد تركت للفنانين الخيارين اللذين تجسّدا في تيرنر وكونستابل. كان في استطاعتهم أن يكونوا شعراء في الرسم يسعون إلى المؤثرات المفاجئة والمحركة للمشاعر، أو أن يقرروا التزام الموضوع الذي أمامهم، ويكتشفوه بكل ما لديهم من إصرار وصدق. ولا شك في أنه وُجد فنانون كبار بين الرسامين الرومانسيين في أوروبا من مثل معاصر تيرنر، الألماني كاسبار دافيد فريدريك (Caspar David Friedrich) (1774 ـ 1840) الذي تعكس مناظره الطبيعية مزاج الشعر الغنائي في عصره، والذي نعرفه أكثر ما نعرفه من خلال أغاني شوبيرت (Schubert). إن منظر الجبال الجرداء (شكل 326) قد يذكرنا بالمناظر الطبيعية الصينية (شكل 98) التي تقترب كثيراً من أفكار الشعر. ولكن مهما كان النجاح الشعبي الذي حققه بعض هؤلاء الرسامين الرومانسيين في زمنهم عظيمًا ومستحَقًا، فإني أعتقد أن الذين احتذوْا حذو كونستابل، وحاولوا اكتشاف العالم المرئي مفضّلين ذلك على استحضار الأمزجة الشاعرية، قد أنجزوا شيئًا أهميته أكثر ديمومة.



الدور الجديد الذي اتخذته «المعارض الرسمية»، شارل العاشر، ملك فرنسا، يوزع أوسمة في صالون باريس 1824، 1825 ـ 1827

رسم فرانسوا جوزيف هيم، زيت على قماش، 173×256 سم، Louvre, Paris

الفصل الخامس والعشرون

الثورة الدائمة

القرن التاسع عشر

ما دعوته انقطاعًا في التراث، والذي تميزت به مرحلة الثورة الكبرى في فرنسا، كان لا بد أن يغيّر مجمل الأوضاع التي عاش وعمل فيها الفنانون. فالأكاديميات والمعارض، والنقاد والعارفون بالفن، قد بذلوا وسعهم بغية التمييز بين الفن الذي هو من أعمال الخيال المبدع، ومزاولة حرفة، سواء أكانت حرفة الرسام أم البنّاء. ومنذ ذلك الوقت كانت الأسس التي قام عليها الفن طيلة ممارسته تتعرض للتدمير من جانب آخر. فالثورة الصناعية قد بدأت تدمّر تقاليد الاحتراف المعتمد عليه، فأخذ العمل اليدوي يخلي السبيل للإنتاج الآلي، والمشغل للمصنع.

كانت نتائج هذا التغيّر المباشرة ملحوظة في فن العمارة. فالافتقار إلى احتراف يمكن الاعتماد عليه، مع إصرار غريب على «الأسلوب» و«الجمال»، قد قضيا عليه تقريبًا، ولعل حجم البناء الذي أُنجز في القرن التاسع عشر قد فاق حجم ما بُني في جميع المراحل السابقة معًا. كان ذلك هو عصر التوسع الهائل للمدن في إنكلترا وأميركا، والذي تحولت فيه مناطق كاملة من الريف إلى «مناطق معمورة». ولكن هذا العصر الذي شهد نشاطًا لا حدود له في البناء لم يكن له أسلوب طبيعي خاص. فالقواعد العملية الجاهزة، وكتب النماذج التي أدّت غرضها حتى المرحلة الجورجية (1714 ـ 1830) على نحو يحمل على العجب قد أُهملت عمومًا باعتبارها بسيطة و«غير فنية». إن رجال الأعمال، أو اللجان البلدية، الذين كانوا يضعون مخطط مصنع جديد، أو محطة قطارات، أو مبنى مدرسة، أو متحف، كانوا يطلبون «فنًا» مقابل المال. ولذلك فإن المهندس المعماري كان يطلب منه بعد إتمام المواصفات الأخرى، أن يضيف واجهة على الطراز القوطي، أو يحوّل البناء إلى ما يشبه قلعة نورماندية، أو قصرًا على طراز عصر النهضة، أو حتى جامعًا شرقيًّا. كانت بعض التقاليد مقبولة إلى حد ما، ولكنها لم تساعد كثيرًا على تحسين الأمور. بُنيت الكنائس في الغالب على الطراز القوطي، لأن هذا الطراز كان شائعًا في ما يسمّى «عصر الإيمان». وبالنسبة إلى المسارح ودور الأوبرا، فإن الطراز الباروكي المغالى فيه، كثيرًا ما كان يعتبر مناسبًا، في حين كان يعتقد أن القصور ومباني الوزارات تبدو أكثر فخامة إذا بُنيت على طُرُز النهضة الإيطالية.



327
تشارلز باري
وأغسطس ويلبي
نورثمور بوغان
مجلسا العموم واللوردات
لندن، 1835

ومن غير الإنصاف أن نفترض أن القرن التاسع عشر قد خلا من المهندسين المعماريين الموهوبين. كان يوجد موهوبون بالتأكيد، ولكن وضع فنهم كان ضدهم تمامًا. فكلما انكبوا على تقليد الأساليب السابقة، كان تكييف تصاميمهم مع الغاية المبتغاة أقل احتمالاً. وحين كانوا يقررون ألا يكونوا مرنين مع تقاليد الأسلوب الذي اضطروا إلى اعتماده، فإن النتيجة كانت على الدوام غير سعيدة أيضًا. وعلى الرغم من ذلك نجح بعض مهندسي القرن التاسع عشر في العثور على طريق وسط بين الخيارين غير المستحَبين، وفي خلق أعمال لا تتصف بالقدم المصطنع ولا بالجدة الغريبة. ولقد أصبحت بناياتهم معالم المدن التي أقيمت فيها، وانتهى بنا الأمر إلى تقبّلها كأنها جزء من مناظر الطبيعة تقريبًا. وهذا يصحّ ، مثلاً، على مجلسي البرلمان (العموم واللوردات) في لندن (شكل 327)، والذي يتميّز تاريخه بالمصاعب التي اضطر مهندسو المرحلة إلى العمل في ظلها. فحين احترق مجلسا البرلمان القديمان في عام 1834، نُظّمت منافسة، ووقع اختيار هيئة التحكيم على تصميم السير تشارلز باري (Charles Barry) (1795 ـ 1860)، وهو خبير بأسلوب عصر النهضة. كان يُعتقد، على كل حال، أن حريات إنكلترا المدنيّة ترتكز على منجزات العصور الوسطى، وأن بناء مقام الحرية البريطانية على الطراز القوطي عمل صائب وملائم ـ وبالمناسبة، فإن وجهة النظر هذه كانت لا تزال مقبولة عمومًا عندما

نوقش بعد الحرب العالمية الثانية إصلاح المجلس الذي دمّرته القاذفات الألمانية. ولذلك، فإن باري اضطر إلى استشارة بوغان (A. W. N. Pugin) (1812 ـ 1852)، الخبير بالتفاصيل القوطية، وأحد أكثر أنصار الإحياء القوطي تشددًا. وانتهى التعاون إلى السماح لباري بأن يقرر الهيكل العام للمبنى، وتنظيم أقسامه، في حين اعتنى بوغان بزخرفة الواجهة والداخل. ومع أن هذا الإجراء قد لا يبدو مرْضيًا جدًّا لنا، فإن الحصيلة لم تكن بالغة السوء. فإذا نظرنا إلى المبنى من بعيد، ومن خلال ضباب لندن، بدا مظهره العام غير مفتقر إلى الفخامة، وإذا نظرنا إلى التفاصيل القوطية من كثب، بدت محافظة على شيء من إيحائها الرومانسي.

وبما أن الدور الذي أدّته تقاليد «الأسلوب» في الرسم والنحت أقل أهمية، فقد يُعتقد أن الانقطاع في التراث كان أقل تأثيرًا في هذين الفنين، غير أن الحال لم تكن هكذا. فحياة أي فنان لم تخلُ قط من القلق والعناء، ولكن هناك شيئًا يجب أن يقال عن «الأيام القديمة الطيبة» ـ لم يتساءل أي فنان لماذا أتى إلى هذا العالم على الإطلاق. فعلى نحو ما كان عمله محددًا مثل أي حرفة. كان ينبغي على الدوام عمل لوحات مذابح، ورسم صور شخصية، وكان الناس يقبلون على ابتياع اللوحات بغية تعليقها في أفضل صالات الاستقبال عندهم، أو تزيين فيلاتهم باللوحات الجدارية. وفي كل هذه الأعمال، استطاع الفنان أن يعمل على أسس محددة سلفًا إلى حد ما. كان يقدّم السلعة التي يتوقعها الراعي. صحيح أنه استطاع أن ينتج عملاً عاديًّا، أو أجاد القيام بما بين يديه بحيث كان نقطة انطلاق إلى عمل رائع، ولكن موقعه في الحياة كان يتسم بالأمان. وهذا الشعور بالأمان هو الذي افتقده الفنانون في القرن التاسع عشر. إن الانقطاع في التراث قد أتاح لهم فرص اختيار غير محدودة. كان يمكنهم أن يقرروا رسم مناظر طبيعية أو مشاهد مثيرة من الماضي، ويختاروا موضوعات من ملتون (Milton) أو من الأعمال الكلاسيكية، ويتبنّوا الأسلوب المتقيّد المتحفّظ للإحياء الكلاسيكي، أو الأسلوب الخيالي الغريب للرسامين الرومانسيين. وكلما اتسع مجال الاختيار، أصبح توافق ذوق الفنان مع ذوق الجمهور أقل احتمالاً. وكان لدى الذين يشترون لوحات فكرة معينة في الغالب، إذ كانوا يرغبون في الحصول على شيء مماثل لما قد شاهدوه في مكان آخر. وهذا المطلب كان من السهل على الفنانين تلبيته في الماضي، لأن أعمال كل مرحلة كانت متشابهة من نواحٍ عديدة، وإن اختلفت في الجدارة الفنية كثيرًا. وبعد أن تلاشت وحدة التراث هذه، فإن العلاقة بين الفنان والراعي أصبحت على العموم متوترة. كان ذوق الراعي محدد الاتجاه، وطلبه لم يكن مقنعًا للفنان. فإن أُرغم على القيام بذلك لاحتياجه إلى المال، شعر بأنه يقدّم «تنازلات»، وخسر احترامه لنفسه، وتقدير الآخرين. وإن عزم على الاستماع إلى صوت الباطن فحسب، ورفض أي مهمة لا تتوافق مع فكرته عن الفن، وقع في خطر المجاعة.

وهكذا، فإن انشطاراً تطوّر في القرن التاسع عشر بين الفنانين الذين أجازت لهم سجاياهم واعتقاداتهم أن يتبعوا التقاليد، وأن يلبّوا طلب الجمهور، وأولئك الذين اعتزُّوا في عزلتهم التي اختاروها بأنفسهم. وما جعل الأمور تزداد تردّياً هو أن الثورة الصناعية، وتدهور أوضاع الحرف اليدوية، ونهضة الطبقة الوسطى المفتقرة إلى التقاليد في الغالب، وإنتاج سلع رخيصة ورديئة اتخذت مظهر «الفن»، إن كل ذلك قد أدى إلى تدهور الذوق العام.

إن انعدام الثقة بين الفنانين والجمهور كان على العموم متبادلاً. كان الفنان في نظر رجل الأعمال الناجح أفضل قليلاً من دعيّ يطلب أسعاراً مضحكة مقابل أشياء يصعب اعتبارها أعمالاً أصلية. ومن جهة أخرى، أصبح «صدمُ البرجوازي»، وزعزعة رضاه عن ذاته، وتركه مرتبكاً ومذهولاً، لعبةً شائعة بين الفنانين. ثم أخذوا يعتبرون أنفسهم سلالة مستقلة، فأعفوا شعر لحاهم، وارتدوا ملابس مخملية، أو قطنية خشنة، واعتمروا قبعات عريضة الحافة، ولبسوا ربطات عنق محلولة، وعلى العموم أكّدوا ازدراءهم تقاليد «المحترمين» وعاداتهم. إن هذه الأحوال لم تكن سليمة، ولكن ربما كانت محتومة. ولا بد من الاعتراف بأن الظروف الجديدة كانت تنطوي على تعويض على الرغم من الأخطار الجسيمة والواضحة التي أحدقت بالفنان. فالفنان الذي باع روحه، وأرضى ذوق من لا ذوق لهم خسر نفسه، وكذلك الفنان الذي حوّل وضعه إلى دراما، وظنّ أنه عبقري لا لشيء إلا لأنه لم يجد من يشتري أعماله. ولكن هذه الأوضاع لم تكن خطرة إلا على الشخصيات الضعيفة فحسب، إذ إن اتساع مجال الاختيار، والاستقلال عن نزوات الرعاة الذي كانت كلفة اكتسابه كبيرة، قد كان لهما فوائد أيضًا. أصبح الفن، ربما أول مرة، وسيلة الفنان الكاملة للتعبير عن فرديته حقًا، شريطة أن يكون للفنان فردية للتعبير عنها.

قد يبدو ما تقدّم مفارقة في نظر كثيرين. فهم يعتبرون الفن كله وسيلة «تعبير»، وهم على صواب إلى حد ما. ولكن المسألة ليست بسيطة كما كان يُعتقد أحيانًا. من الواضح أن الفنان المصري قلما أُتيحت له فرصة التعبير عن شخصيته. فقواعد أسلوبه وتقاليده كانت صارمة إلى حد ضاق معه مجال الاختيار جدًّا. ومبلغ الأمر في الحقيقة هو أنه حيثما ينعدم الاختيار ينعدم التعبير. ومثال بسيط سيجلو هذا الأمر. إذا قلنا إن امرأة ما «تعبّر عن فرديتها» بما تلبس، فما نعنيه هو أن اختيارها يشير إلى ما تحبّ وما تفضّل. وما علينا إلا أن نراقب امرأة من معارفنا وهي تشتري قبعة، وأن نحاول معرفة سبب رفضها هذه واختيارها تلك. إن الأمر له علاقة دائمًا بالطريقة التي ترى بها نفسها وترغب في أن يراها الناس بها، وكل اختيار من هذا النوع يمكن أن يطلعنا على شيء من شخصيتها. ولو اضطرتْ إلى ارتداء زي موحّد، ربما بقي مجال أيضًا لـ «التعبير»، ولكن من الواضح أنه مجال محدود جدًّا. إن الأسلوب هو ضرب من الزيّ الموحّد.ونحن نعلم أن المجال الذي منحه

الأسلوب للفنان الفرد كان يتسع مع مرور الزمن، وتزداد معه وسائل الفنان للتعبير عن شخصيته. فكل واحد يمكن أن يرى أن فرا أنجليكو كان شخصية مختلفة عن فرمير فان دلفت. ولكن أحدًا منهما لم يقم باختياره عمدًا من أجل التعبير عن شخصيته بل فعل ذلك مصادفة، مثلما نعبر نحن عن أنفسنا في كل ما نفعل ـ سواء أأشعلنا سيجارة أم ركضنا خلف باص. والفكرة القائلة إن الهدف الحقيقي للفن كان التعبير عن الشخصية لم تحرز تقدمًا إلا بعد أن فقد الفن كل هدف آخر. وعلى الرغم من ذلك فقد أثبتت التطورات أنها فكرة صحيحة وقيّمة. فما صار المعنيون بالفن يبحثون عنه في المعارض والمراسم لم يعد عروض المهارة العادية ـ أصبحت شائعة بحيث لا تسترعي الانتباه ـ، بل أرادوا أن يتيح لهم الفن فرصة مقابلة أشخاص يكون الحديث معهم تجربة جديرة بالعناء، أشخاص يدلّ عملهم على صدق يتصف بالديمومة، فنانين لم يكتفوا بالمؤثرات المستعارة، ولم يضربوا بالفرشاة ضربة واحدة من غير أن يسألوا أنفسهم إن أرضت ضميرهم الفني. ومن هذه الناحية، فإن تاريخ فن الرسم في القرن التاسع عشر يختلف اختلافًا كبيرًا عن تاريخه الذي واجهناه حتى الآن. جرت العادة في العهود السابقة أن يتلقّى الرسامون البارزون، أصحاب المهارة الفائقة، معظم الطلبات المهمة، ولذلك اكتسبوا شهرة واسعة. تذكّروا جيوتو، أو مايكل أنجلو، أو هولباين، أو روبنز أو حتى غويا. وهذا لا يعني أن المصائب لم تحدث مطلقًا، أو أن جميع الفنانين نالوا تكريمًا كافيًا في بلدانهم، ولكن الفنانين والجمهور تشاطروا على العموم مسلمات معينة، وتوافقوا أيضًا على معايير التفوق. ولم يتفق إلا في القرن التاسع عشر أن انفتحت الهوة الحقيقية بين الفنانين الناجحين ـ الذين أسهموا في «الفن الرسمي» ـ والمنشقين الذين لم يُقدَّروا حق التقدير إلا بعد وفاتهم في الغالب. والنتيجة مفارقة غريبة، فحتى يومنا هذا لا يوجد إلا القليل من المختصين الذين يعلمون كثيرًا عن «الفن الرسمي» في القرن التاسع عشر. نحن نعرف، والحق يقال، بعض أعمال هذا الفن، أي أنصاب العظماء في الساحات العامة، واللوحات الجدارية في دور البلديات، والنوافذ الملونة الزجاج في الكنائس أوالكليات، ولكن معظمها يبدو لنا عفنًا باليًا بحيث لا ننتبه له إلا بقدر ما ننتبه للمنقوشات التي كانت ذات يوم قطعًا مشهورة في المعارض، ولا نزال نواجهها في ردهات الفنادق القديمة.

ربما يكون لهذا الإهمال المتكرر سبب. ففي مناقشة لوحة كوبلي التي صوّر فيها المواجهة بين شارل الأول والبرلمان (شكل 315)، ذكرتُ أن محاولة تصوّر لحظة درامية من لحظات التاريخ تصورًا دقيقًا قدر المستطاع قد تركت انطباعًا باقيًا، وأن كثيرًا من الفنانين قد أنفقوا جهدًا كبيرًا خلال القرن كله على لوحات الأزياء التاريخية التي تُظهر مشاهير الماضي ـ دانتي، أو نابليون، أو جورج واشنطن ـ في إحدى منعطفات حياتهم التاريخية. وكان يمكنني أن أضيف أن مثل هذه اللوحات

المسرحية قد حققت على العموم نجاحًا عظيمًا في المعارض، ولكنها سرعان ما فقدت بريقها. إن أفكارنا عن الماضي تتصف بالتغير السريع. فالأزياء والخلفيات المزخرفة لا تلبث أن تبدو غير مقنعة، وتظهر إشارات الأبطال كأنها «تمثيل يتصف بالغلو». ولعل هذه الأعمال سوف يعاد اكتشافها ذات يوم، ويكون من الممكن مرة أخرى تمييز الرديء حقًا من الجدير بالتقدير، إذ اتضح أن ذلك الفن ليس كله خاويًا وتقليديًّا كما ننزع إلى الاعتقاد اليوم. ومع ذلك قد يبقى صحيحًا على الدوام أن لفظة فن قد اكتسبت منذ الثورة الفرنسية معنى مختلفًا عندنا، وأن تاريخ الفن في القرن التاسع عشر لا يمكن أن يصبح أبدًا تاريخ أنجح الرسامين وأكثرهم كسبًا للمال في ذلك العصر. إننا نراه بالأحرى تاريخ حفنة من الأشخاص المنعزلين الذين كان عندهم الشجاعة والمثابرة للتفكير بما يناسبهم وفحص التقاليد فحصًا نقديًّا جريئًا، وبالتالي خلق إمكانات جديدة لفنهم.

إن أكثر الأحداث درامية في هذا التطور قد جرت في باريس، وذلك لأنها هي التي أصبحت عاصمة أوروبا الفنية في القرن التاسع عشر مثلما كانت فلورنسا في القرن الخامس عشر، وروما في القرن السابع عشر. لقد أمّ باريس فنانون من أنحاء العالم كافة للدراسة مع الرسامين البارزين، والانضمام قبل كل شيء إلى الجدال الدائر حول طبيعة الفن، والذي لم ينتهِ قط في مقاهي مونمارتر (Montmartre)، حيث تمت صياغة مفهوم الفن الجديد بعد جهد جهيد.

328
جان ـ أوغست ـ دومنيك أنغر
مستحمة فالبنسون، 1808
زيت على قماش، 146×97.5 سم،
Louvre, Paris

كان جان أوغست دومنيك أنغر (Jean - Auguste - Dominique Angres) (1780 ـ 1867) الرسام البارز المحافظ في النصف الأول من القرن التاسع عشر. كان من تلاميذ دافيد وأنصاره، وكان معجبًا مثله بالفن البطولي للعصور الكلاسيكية. أصرّ في تعليمه على قواعد الدقة المطلقة، وازدرى الارتجال والفوضى. والشكل 328 يظهر براعته في تصوير الأشكال، والوضوح البارد في تكوينه. ومن السهل أن نفهم لماذا حسده كثير من الفنانين على تقنيته الواثقة، واحترموا خبرته حتى حين لم يوافقوا على آرائه. ومن السهل أيضًا أن نفهم لماذا وجد معاصروه الأشد عاطفة أن هذا الكمال المصقول لا يطاق.

أجمع خصومه على تأييد فن أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) (1798 ـ 1863). وكان دولاكروا ينتمي إلى السلالة الطويلة من كبار الثوريين الذين أبدعوا في بلد الثورات. كان هو نفسه شخصية معقدة ذات تعاطفات واسعة ومتنوعة، وتظهر يومياته الجميلة أنه كان ينفر من اعتباره نموذجًا للثائر المتعصب. وإن أُعطي له هذا الدور فلأنه لم يقبل معايير الأكاديمية. لقد ضاق ذرعًا بالحديث عن الإغريق والرومان، مع الإلحاح على الرسم الدقيق، والمحاكاة المتواصلة للتماثيل الكلاسيكية. كان يعتقد أن اللون في الرسم أهم من التخطيط، والخيال أهم من المعرفة. وفي حين اعتنى أنغر ومدرسته بالأسلوب الفخم، وأعجبهما



بوسان ورفاييل، فإن دولاكروا قد صدم المتبحّرين في الفن بتفضيله فناني البندقية وروبنز. لقد سئم من الموضوعات التي كانت الأكاديمية تطلب من الرسامين أن يصوّروها، ومضى إلى أفريقيا في عام 1832 لكي يدرس الألوان المتوهجة الغريبة للملابس وزينة الخيول في العالم العربي. كتب في يومياته عندما شاهد غارة الخيول في طنجة: «كانت منذ البداية ترفع أيديها، وتدخل في قتال ضارٍ جعلني أرتجف خوفًا على فرسانها، ولكن منظرها الرائع كان جديرًا بالتصوير. أنا على يقين أنني شهدت منظرًا غريبًا وغير مألوف مثل أي شيء يمكن أن يكون روبنز قد تخيّله». ويظهر الشكل 329 إحدى ثمار هذه الرحلة. كل ما في هذه اللوحة ينفي علاقته بتعاليم دافيد وأنغر. فلا وضوح هنا للمخطط العام، ولا صياغة للجسم العاري بالتدريج الدقيق للضوء والظل، ولا تكلّف في التكوين ولا تحفّظ، ولا موضوع وطنيًا أو تعليميًا أيضًا. فما يبتغيه الفنان هو جعلنا نشارك في لحظة بالغة الإثارة، ونشاطره ابتهاجه بما في المشهد من حركة، وبما يوحي به من أجواء غير مألوفة، مع الفرسان العرب المندفعين، والحصان الأصيل الواقف على رجليه في مقدمة اللوحة. إن دولاكروا هو الذي استحسن لوحة كونستابل (شكل 325)، مع أنه قد يكون أقرب إلى تيرنر في اختياره للموضوعات الرومانسية، وسماته الشخصية.



329

أوجين دولاكروا

فرسان عرب أثناء الإغارة، 1832

زيت على قماش، 73.2×60 سم، Musée Fabre, Montpellier



330
جان ـ باتيست كاميّ كورو
تيفولي،
حدائق فيلا ديستي، 1843
زيت على قماش 60.5×43.5 سم،
Louvre, Paris

وأيًّا كان الأمر، فإننا نعرف أن دولاكروا قد أعجب في الحقيقة برسام مناظر طبيعية فرنسي مجايل له، والذي يمكن القول إن فنه يشكّل جسراً بين هاتين المقاربتين المتباينتين للطبيعة. وهذا الرسام هو جان ـ باتيست كاميّ كورو (Jean - Baptiste Camille Corot) (1796 ـ 1875). عزم كورو منذ البداية على تصوير الواقع تصويراً صادقًا قدر الإمكان، ولكن الواقع الذي رغب في التقاطه كان مختلفًا بعض الشيء. إن الشكل 330 يبيّن أنه ركّز على الشكل والجو العامين أكثر منه على التفاصيل لكي ينقل إلينا حرارة الصيف في الجنوب وسكينته.

واتفق منذ نحو مئة سنة خلت، أن اختار فراغونار أيضًا موضوعًا من حديقة فيلا ديستي القريبة من روما (شكل 310)، وهذا يستحق التوقف قليلاً بغية المقارنة بين هاتين اللوحتين وغيرهما، وذلك لأن رسم المناظر الطبيعية كان يتحوّل أكثر فأكثر إلى أهم فرع من فروع الفن في القرن التاسع عشر. من الواضح أن فراغونار قد بحث عن التنوع، في حين بحث كورو عن الوضوح والتوازن اللذين قد يذكّراننا قليلاً بكل من بوسان (شكل 254)، وكلود لوران (شكل 255)، إلا أن الضوء والجو المشرقين اللذين يفعمان لوحة كورو قد استخدمت في إنجازهما وسيلة مختلفة. وهنا أيضًا يمكن أن تسعفنا المقارنة مع فراغونار، لأن وسيلته قد دفعته إلى التركيز

على التدريج الدقيق للألوان. فعند تخطيط اللوحة لم يكن في حوزته إلا بياض الورق وكثافات اللون البني، ولكن انظر، مثلاً، إلى الجدار الذي في المقدمة حتى ترى كيف كانت تلك الأشياء كافية لاتضاح التباين بين الظل وضوء الشمس. وأنجز كورو تأثيرات مماثلة باستخدام لوحة الألوان، والرسامون يعرفون أن ذلك ليس بالأمر القليل الأهمية. وسبب ذلك هو أن اللون كثيرًا ما يتعارض مع التدريجات التي استطاع فراغونار أن يعتمد عليها.

يمكن أن نسترجع النصيحة التي أُسديت إلى كونستابل، ورفضها، لتلوين مقدمة اللوحة باللون البني الناعم، كما صنع كلود وفنانون آخرون. وهذه الحكمة التقليدية كانت تستند إلى ملاحظة، وهي أن الدرجات الكثيفة للأخضر تميل إلى التضارب مع ألوان أخرى. ومهما بدت صورة فوتوغرافية صادقة (شكل 302)، فإن الألوان الشديدة لا بد أن يكون لها تأثير مشوّش في ذلك التدريج الرقيق للألوان، هذا التدريج الذي ساعد أيضًا كاسبار دافيد فريدريك (شكل 326) على خلق انطباع عن المسافة. وبالفعل، فإننا، إذا نظرنا إلى لوحة كونستابل «عربة القش» (شكل 325)، سوف نلاحظ أنه خفّف أيضًا لون المقدمة، ولون ورق النبات، ليبقى ضمن النسق الموحّد للألوان. ويظهر أن كورو قد التقط الضوء الساطع، والسديم اللامع في المشهد باتخاذ طريقة جديدة في استخدام الألوان. لقد عمل ضمن طبقة اللون الفضي الذي لا يبتلع الألوان تمامًا، بل يستبقى انسجامها من غير التخلّي عن الحقيقة البصرية. صحيح أنه لم يتردد قط في جعل شخوص من الكتاب المقدس والماضي الكلاسيكي تملأ خشبة المسرح، كما فعل كلود وتيرنر، غير أن هذا الميل الشاعري هو في الحقيقة الذي ضمن له أخيرًا شهرة عالمية.

331
جان فرانسوا ميليه
اللاقطات، 1857
زيت على قماش، 83.8×111 سم،
Musée d'Orsay, Paris

مع أن زملاء كورو الأصغر منه سنًا قد أحبوا براعته الهادئة وأعجبوا بها، فإنهم لم يرغبوا في اتباع الطريق التي سلكها. فالثورة اللاحقة قد اهتمت أكثر ما اهتمت بالتقاليد التي كانت تحدد الموضوع في واقع الأمر. كانت الأكاديميات ما زالت متفشية فيها فكرة اللوحات الجليلة، وضرورة تمثيلها للشخصيات الجليلة، وأن العمال والفلاحين موضوعات لا تناسب إلا مشاهد الحياة اليومية في تراث الرسامين الهولنديين. ففي أثناء ثورة 1848، التقت جماعة من الفنانين في قرية باربيزون (Barbizon) الفرنسية لانتهاج خطة كونستابل، والنظر إلى الطبيعة نظرًا جديدًا. وقرر أحدهم، وهو جان فرانسوا ميليه (Jean François Millet) (1814 ـ 1875)، أن يشتمل برنامجه على الأشخاص إضافة إلى مناظر الطبيعة. أراد أن يرسم مشاهد من حياة الفلاحين كما هي في الحقيقة، أن يرسم الرجال والنساء وهم يعملون في الحقول. ومع أن اعتبار هذا الاتجاه في الرسم ثوريًا أمر مستغرب، فإن الفلاحين في فن الماضي كانوا يظهرون على العموم أجلافًا مضحكين، كما في لوحات بروغل (الشكل 246). والشكل 331 يمثّل لوحة ميليه الشهيرة «اللاقطات».





لا حادثة درامية ههنا، ولا شيء على منوال الحكاية، بل ثلاث عاملات مجدّات في سهل منبسط تجري فيه أعمال الحصاد. إنهن لسن جميلات ولا رشيقات. واللوحة لا توحي بالبساطة والسعادة الريفيتين، فالفلاحات يتحركن في بطء وتثاقل، وهن منكبّات على عملهن. بذل ميليه وسعه ليؤكد هيئاتهن المتماسكة المربعة الشكل، وحركاتهن المتأنية، وأعطاهن شكلاً صارمًا، ومظهرًا عامًا بسيطًا إزاء السهل الذي أضاءته شمس ساطعة. وعلى هذا فإن فلاحاته الثلاث قد اكتسبن وقارًا أكثر طبيعية وإقناعًا من وقار الأبطال الأكاديميين. والتنظيم الذي يبدو عرضيًا أول وهلة يدعم هذا الانطباع عن الاتزان الساكن. وثمة إيقاع محسوب في تنظيم الشخوص وتوزيعها يضفي استقرارًا على مجمل التصميم، ويجعلنا نشعر بأن الرسام ينظر إلى أعمال الحصاد نظرته إلى مشهد يتسم بالقداسة.

إن غوستاف كوربيه (Gustave Courbet) (1819 ـ 1877) هو الذي أعطى هذه الحركة اسم الواقعية (le réalisme)، وذلك عندما افتتح معرضًا خاصًا به وحده في كوخ في باريس عام 1855. وقيّض لواقعيته هذه أن تحدد ثورة في الفن. أراد كوربيه ألا يتتلمذ إلاّ على الطبيعة. كانت شخصيته وبرنامجه يشبهان شخصية كارافاجيو وبرنامجه بعض الشبه (الشكل 252). فما ابتغاه كان الحقيقة وليس الجمال. وقد صّور نفسه سائرًا في الريف وعلى ظهره عدة الرسم، وملتقيًا صديقه وراعيه اللذين يحييانه باحترام. سمّى هذه اللوحة «طاب يومك، يا سيد كوربيه». ولا شك في أن هذه اللوحة قد بدت بالغة البساطة للذين تعوّدوا مشاهدة أعمال الفن الأكاديمي. فهي تخلو من أي وقفات رشيقة، أو خطوط منسابة، أو ألوان مؤثرة. وحتى تكوين لوحة ميليه «اللاقطات» يبدو مدروسًا بالمقارنة مع تنظيم هذه اللوحة العفوي. وأن يرسم فنان نفسه مرتديًا سترة مثل متسكع فكرة لا بد أنها بدت بالكامل بالغة الإساءة للفنانين «المحترمين» والمعجبين بهم. وهذا الانطباع هو الذي أراد كوربيه أن يحدثه، على كل حال. أراد من لوحاته أن تكون احتجاجًا على تقاليد عصره المتعارف عليها، أن «يصدم» طمأنينة «البرجوازي»، وأن يعلن قيّمة الصدق الفني الذي لا هوادة فيه ضد المعالجة الحاذقة للموضوعات التقليدية المبتذلة. ولا شك في أن لوحات كوربيه كانت صادقة. كتب رسالة مميزة في عام 1854 يقول فيها: «إنني أتمنى دائمًا أن أكسب من فني ما أعيش به من غير أن أنحرف قيد أنملة عن مبادئي، ومن غير أن أخالف ضميري لحظة واحدة، ومن غير أن أرسم أيضًا ما يمكن رسمه من أجل أن أرضي أحدًا، أو أسهّل بيع لوحاتي». إن تخلّي كوربيه المتعمد عن التأثيرات السهلة، وتصميمه على تصوير العالم كما رآه، قد شجعا كثيرين على الاستخفاف بالتقاليد، واتباع ضميرهم الفني فحسب.

332
غوستاف كوربيه
اللقاء، أو طاب يومك
ياسيد كوربيه، 1854
زيت على قماش،
149×129 سم،
Musée Fabre,
Montpellier

الاهتمام ذاته بالصدق، والتبرم ذاته من تكلف الفن الرسمي، اللذان ساقا جماعة الباربيزون وكوربيه إلى الواقعية، قد جعلا جماعة من الرسامين الإنكليز

تسلك طريقًا مختلفًا جدًّا. فكّر هؤلاء الرسامون في الأسباب التي أدت بالفن إلى هذه المجرى الخطر. وأدركوا أن الأكاديميات تدّعى تمثيل تراث رفاييل، وما كان معروفًا بالأسلوب الرفيع. وإن صّح ذلك، فمن الواضح إذًا أن الفن قد انعطف انعطافًا خاطئًا مع رفاييل، ومن خلاله. فالذين امتدحوا «إسباغ الكمال» على الطبيعة، وتحرّي الجمال على حساب الحقيقة هم رفاييل وأنصاره. وإن كان إصلاح الفن أمرًا لازمًا، فلا بد إذًا من الذهاب إلى أبعد من رفاييل، إلى الزمن الذي كان فيه الفنانون حرفيين «لا يغشّون»، ويبذلون جهدهم من أجل نسخ الطبيعة، ولا يفكرون في أمجاد الدنيا، بل في مجد الله. وبما أن هذه المجموعة من الأصدقاء قد اعتقدت أن الفن قد عدم الصدق من خلال رفاييل، وأوجب عليهم أن يعودوا إلى «عصر الإيمان»، فإنها قد سمّت نفسها «أخوية ما قبل رفاييل». كان أحد أكثر أعضاء هذه المجموعة موهبةً ابن لاجئ إيطالي وهو دانتي غابريال روزيتي (Dante Gabriel Rossetti) (1828 ـ 1882). و(الشكل 333) يرينا لوحة روزيتي «البشارة». وهذا الموضوع كان عادة يُرسم على غرار رسوم العصور الوسطى من مثل (الشكل 141). ولم يهدف عزْم روزيتي على العودة إلى روحية رسامي العصور الوسطى إلى نسخ لوحاتهم. كان يرغب في أن يقلّد موقفهم، فيقرأ حكاية الكتاب المقدس خاشع القلب، ويتصوّر المشهد الذي أتى فيه الملاك إلى مريم وحيّاها: «فلما رأته اضطربت من كلامه وفكرت ما عسى أن تكون هذه التحية» (لوقا 1: 29). ونستطيع أن نرى الجهد الذي بذله روزيتي ابتغاء الصدق والبساطة في تصويره الجديد للموضوع، ورغبته الشديدة في أن يقدّم لنا رؤية جديدة للقصة. ولكن على الرغم من عزمه على تصوير الطبيعة تصويرًا صادقًا مثلما فعل رسامو فلورنسا الرائعون في القرن الخامس عشر، فإن بعض الناس سوف يشعرون بأن «أخويّة ما قبل رفاييل» قد هدفت إلى شيء عصيّ المنال. فأن نستحسن النظرة الساذجة المفتقرة إلى الوعي الذاتي عند «البدائيين» (وهي التسمية المستغربة التي أُطلقت على رسامي القرن الخامس عشر) شيء، وأن نجاهد من أجلها هي ذاتها شيء مغاير تمامًا. وذلك لأن هذه هي الفضيلة الوحيدة التي لا تساعدنا أطيب النوايا في العالم على بلوغها. وهكذا، في حين كان منطلقهم يشبه منطلق ميليه وكوربيه، فإن محاولتهم الصادقة قد انتهت في اعتقادي إلى طريق مسدود. إن توق رسامي العهد الفيكتوري إلى البراءة كان متناقضًا مع ذاته بحيث أخفق في الوصول إلى نتائج جيدة. أما أمل معاصريهم الفرنسيين في إحراز تقدم في استكشاف العالم المرئي، فقد أثبت أنه أجدى للجيل التالي.

بعد ثورة دولاكروا الأولى، وثورة كوربيه الثانية، بدأ الثورة الثالثة في فرنسا إدوار مانيه (Édouard Manet) (1832 ـ 1883) وأصدقاؤه. كان هؤلاء الفنانون جادين في تبنّي برنامج كوربيه، فتحرروا من تقاليد في فن الرسم كانت قد أصبحت بالية



333

دانتي غابريال روزيتي

«هوذا أنا أَمَةُ الرب»،

1850 _ 1849

زيت على قماش،

41.9×72.6 سم،

Tate Gallery, London

وعديمة المعنى. ووجدوا أن ادعاء الفن التقليدي بأنه قد اكتشف طريقة تصوير الطبيعة كما نراها يرتكز كله على فكرة خاطئة. وأقصى ما أمكن أن يقرُّوا به هو أن الفن التقليدي قد عثر على وسيلة تمثيل الأشخاص أو الأشياء في ظل ظروف مصطنعة. فالرسامون جعلوا الموديلات تقف أمامهم في مراسمهم، حيث يدخل الضوء من النافذة، واستفادوا من الانتقال البطيء من الضوء إلى الظل لخلق انطباع عن الاستدارة والصلابة. وكان الطلاب في الأكاديميات يتدربون من البداية على تأسيس لوحاتهم على هذا التفاعل بين الضوء والظل. وجرت العادة أن يرسموا في البداية نماذج جصية لتماثيل قديمة، مظلّلين رسومهم بكل عناية لإنجاز كثافات تظليل متباينة. وعند اكتساب هذه العادة، كانوا يطبقونها على الأشياء كلها. وكان الناس قد تعوّدوا رؤية الأشياء مصوّرة على هذا النحو بحيث إنهم نسوا أننا لا نلاحظ في العراء عادة هذا التدرج المنتظم من الظل إلى الضوء. إن ضوء الشمس فيه تباينات حادة. والأشياء التي تُنقل من الظروف المصطنعة في مرسم الفنان لا تظهر مستديرة إلى هذا الحد، ولا يشبه تشكيلها النماذج الجصية كل الشبه. فالأجزاء المضاءة خارج المرسم تبدو أكثر اشراقًا منها في المرسم، وحتى الظلال لا يكون لونها الرمادي أو الأسود متسقًا، لأن انعكاس الضوء من الأشياء المحيطة يؤثّر في لون هذه الأشياء غير المضاءة. وإذا وثقنا بأعيننا، وليس بأفكارنا المشكّلة سلفًا عن مظهر الأشياء بحسب القواعد الأكاديمية، فإننا سوف نحقّق أكثر الاكتشافات إثارة.

ليس بالمستغرب أن تعتبر هذه الأفكار في البداية هرطقات متطرفة. فلقد رأينا في سياق هذا الكتاب كم نحن جميعًا ميّالون إلى ترجيح ما نعرف على ما نرى عند الحكم على الأعمال الفنية. ونذكر كيف وجد الفنانون المصريون أن تصوير أي شكل من دون إبراز كل جزء من أجزائه من أكثر الزوايا تمييزًا له أمر لا يمكن تصوّره. كانوا يعرفون كيف «تبدو» القدم أو العين أو اليد، فرتّبوها معًا بغية تشكيل إنسان كامل. وكان يبدو عملاً شائنًا أن يصوَّر شخصٌ تحتجب ذراعُه عن النظر،

أو تكون إحدى قدميه شائهة من التجسيم. والإغريق، كما نذكر، هم الذين أفلحوا في تجاوز هذا التصور، وأجازوا الخطوط المتقاصرة، أو التجسيم، في اللوحات (شكل 49). ونذكر كيف احتلّت أهمية المعرفة مكان الصدارة مرة أخرى في المرحلة المبكرة من الفن المسيحي في العصور الوسطى (شكل 87)، وبقيت كذلك حتى عصر النهضة. وحتى في تلك المرحلة، فإن أهمية المعرفة النظرية عن المظهر المحتمل للعالم لم تضعفها، بل عززتها اكتشافات النظرة العلمية، والتركيز على التشريح. وفي المراحل التالية، قام كبار الفنانين باكتشافات متتالية أتاحت لهم استحضار صورة مقنعة للعالم المرئي، ولكن أحدًا منهم لم يتحدَّ تحدّيًا خطيرًا ذلك الاعتقاد بأن لكل شيء في الطبيعة شكله ولونه الثابتين المحددين اللذين يجب تعرفهما بلا صعوبة في اللوحة. لذلك يمكن القول: إن مانيه وأتباعه قد أحدثوا ثورة في معالجة الألوان تكاد تقبل المقارنة مع الثورة التي أحدثها الإغريق في تمثيل الأشكال. لقد اكتشفوا بأننا إذا نظرنا إلى الطبيعة في العراء فإننا لا نرى أشياء مفردة لها لونها الخاص، بل خليطًا ساطعًا من الألوان الخفيفة التي تأتلف في بصرنا أو في عقلنا في الحقيقة.

لم تحدث هذه الاكتشافات كلها دفعة واحدة، ولم يقم بها كلها إنسان واحد. ولكن حتى لوحات مانيه الأولى التي تخلّى فيها عن الطريقة التقليدية في التظليل الناعم لمصلحة تباينات قوية وحادة، حتى هذه اللوحات أثارت احتجاج الفنانين المحافظين. وفي عام 1863 رفض الفنانون الأكاديميون أن يعرض لوحاته في المعرض الرسمي المسمّى الصالون. وأعقب ذلك اضطراب دفع السلطات إلى عرض كل الأعمال التي أدانتها هيئة التحكيم في معرض خاص يُسمّى «صالون المنبوذين». وذهب الجمهور إلى هناك للضحك على الأغرار المخدوعين المساكين الذين رفضوا قرار الأكثر خبرة منهم. وهذه الحادثة حددت المرحلة الأولى من المعركة التي احتدمت نحو ثلاثين سنة تقريبًا. من الصعب علينا أن نتصوّر عنف هذه المعارك بين الفنانين والنقاد بما أن لوحات مانيه تبدو لنا الآن مماثلة في جوهر الأمر للأعمال العظيمة في المراحل السابقة من مثل لوحات فرانز هالس (شكل 270). والحق هو أن مانيه كان ينكر أشد الإنكار أنه راغب في أن يكون ثوريًّا. لقد تعمّد البحث عن الإلهام في تراث كبار الرسامين الذين رفضهم رسامو «أخوية ما قبل رفاييل»، أي التراث الذي أسسه رساما البندقية العظيمان: جورجوني وتيشان، وواصله في إسبانيا فلاسكس (الشكلان 264 و267)، ثم غويا في القرن التاسع عشر. ومن الواضح أن إحدى لوحات غويا (شكل 317) هي التي دفعته إلى رسم مجموعة مماثلة على شرفة، وإلى أن يكتشف التباين بين الإضاءة التامة في الخارج والظلمة التي تبتلع الأشكال في الداخل (شكل 334). ولكن مانيه حمل هذا الاكتشاف إلى أبعد مما فعل غويا منذ ستين سنة خلت. فهو لم يشكل رؤوس الأشخاص على الطريقة التقليدية كما فعل غويا، وكما سنكتشف إذا قارنا

334
إدوار مانيه
الشرفة، 1868 - 1869
زيت على قماش،
125×169 سم،
Musée d'Orsay, Paris





اللوحتين مع الموناليزا (شكل 193)، أو مع صورة ابن روبنز (شكل 257)، أو مع صورة الآنسة هيفرفيلد التي رسمها غينزبورو (شكل 306). ومهما اختلفت أساليب هؤلاء الفنانين، فقد أرادوا جميعًا أن يخلقوا انطباعًا عن الأشكال المجسّمة، وهذا ما فعلوه من خلال التفاعل بين الظل والضوء. إن الرؤوس في لوحة مانيه تبدو مسطّحة عند مقارنتها بالرؤوس في لوحاتهم، كما أن السيدة الواقفة لم يرسم أنفها بالشكل الصحيح. ويمكن أن نتصوّر لماذا بدت هذه المعالجة للذين لم يطلعوا على مقاصد مانيه كأنها جهل تام. ولكن الحقيقة هي أن الأشكال المستديرة تبدو في العراء، وفي وضح النهار، مسطّحة مثل بقع ملوّنة. وهذا ما أراد مانيه أن يستكشفه، والنتيجة هي أن لوحاته تبدو، عندما نقف أمام إحداها، أكثر واقعية من لوحات أي فنان قديم. ويخيّل لنا أننا نواجه بالفعل مجموعة أشخاص على الشرفة. والانطباع العام عن الكل ليس انطباعًا عن التسطيح، بل على العكس، عن العمق الفعلي. وأحد أسباب هذا التأثير المدهش هو اللون الواضح لحاجز الشرفة. فهو ملون باللون الأخضر الفاتح الذي يقطّع التكوين خلافًا للقواعد المتعارف عليها في توافقات الألوان. والنتيجة هي أن هذا الحاجز يبدو شديد البروز في مقدمة المشهد الذي يتراجع بالتالي إلى الوراء.

إن النظريات الجديدة لم تهتم بمعالجة الألوان في الهواء الطلق فحسب، بل بمعالجة الأشكال وهي متحركة أيضًا. والشكل 335 يظهر أحد ليثوغرافات مانيه ـ والليثوغرافيا (lithography) هي عملية نقش الصور على حجر ثم طبعها، وكانت قد ابتُكرت في أوائل القرن التاسع عشر. قد لا نرى أول وهلة إلا أشكالاً مشوّشة. ولكنها صورة سباق خيل، ومانيه يريدنا أن نكوّن انطباعًا عن الضوء، والسرعة، والحركة من غير أن يقدم لنا شيئًا إلا مجرد إشارات خفيّة إلى الأشكال البارزة من هذا الاختلاط. فالخيول تعدو نحونا بأقصى سرعة، والمدرج يزدحم بالحشود المستثارة. وهذا المثال يوضح لنا أكثر من غيره كيف رفض مانيه أن يتأثر تصويره للأشكال بما لديه من معرفة، فلا واحد من أحصنته له أربع قوائم. والحقيقة هي أن النظرة الخاطفة إلى مثل هذا المشهد لا تتيح لنا أن نرى القوائم الأربع، ولا أن نستوعب تفاصيل المشاهدين. وقبل نحو أربعة عشر عامًا، كان الرسام الإنكليزي وليام باول فريث (William Powell Frith) (1819 ـ 1909) قد رسم «سباق ديربي» (شكل 336) الذي كان شعبيًا جدًا في العهد الفيكتوري على الرغم من السخرية التي صوَّر بها ديكنز نماذجه وأحداثه. وأفضل طريقة للتمتع بهذه الصور هي دراسة هذه الحالات المبهجة المتنوعة واحدة واحدة في أوقات الفراغ. وأما في واقع الحياة، فلا نستطيع أن نركّز إلا على بقعة واحدة ـ وما تبقّى يظهر لنا كأنه خليط من الأشكال المتفككة. قد نعرف ما هي، ولكننا لا نراها. وبهذا المعنى يكون ليثوغراف مانيه عن مضمار السباق «أصدق» في الحقيقة من الكاتب الساخر. فهو

335
مانيه
السباقات في لونشان، 1865
ليثوغراف، 36.5×51 سم

336
وليام باول فريث
سباق ديربي، 1856 ـ 1858
زيت على قماش، 101.6×223.5 سم، Tate Gallery, London



337
إدوار مانيه
مونيه يعمل في زورقه، 1874
زيت على قماش، 105×82.7 سم، Neue Pinakothek, Munich

ينقلنا برهة من الزمن إلى المشهد الذي رآه بكل حركته وانفعاله، ولم يسجّل منه إلا ما يمكن أن يؤكد أنه قد رآه برهة من الزمن.

وكان كلود مونيه (Claude Monet) (1840 ـ 1929)، الشاب الفقير العنيد القادم من لوهافر، أحد الفنانين الذين انضموا إلى مانيه، وساعدوه على تطوير هذه الأفكار. ومونيه هو الذي حثّ أصدقاءه على هجر المرسم تمامًا، وعدم حمل الريشة إلا أمام «الموضوع». كان عنده زورق صغير جعله مرسمًا يتيح له استكشاف مظاهر الطبيعة المتغيرة حول النهر. ومانيه (Manet) الذي زاره أصبح مقتنعًا بسلامة منهج الرسام الشاب، وتكريمًا له رسمه وهو يعمل في الهواء الطلق (شكل 337). وهذه اللوحة هي في الوقت ذاته تدريب على الأسلوب الجديد الذي كان مونيه (Monet) يدعو إليه. إن فكرة مونيه عن وجوب إنجاز رسم الطبيعة «في المكان نفسه» لم تتطلب تغيرًا في العادات وتخلّيًا عن الراحة فحسب، بل أدّت بالضرورة إلى ظهور طرائق تقنية جديدة. إن «الطبيعة»، أو «الموضوع» يتغيّر من

لحظة إلى أخرى مثل غيمة تمر تحت الشمس، أو ريح تكّسر ما ينعكس في الماء. والفنان الذي يرغب في التقاط مظهر متميّز لا يتسنّى له مزج الألوان والتوفيق بينها، فضلاً عن بسطها طبقات على قاعدة بُنيّة كما كان يفعل معلمو الماضي. يجب أن يثبتها رأسًا على قماشته بضربات سريعة، ولا يكترث للتفصيل بقدر ما يكترث للأثر العام للعمل كله. وما أسخط النقاد على الدوام هو هذا الافتقار إلى اللمسات الأخيرة، وهذه المقاربة التي تبدو خبط عشواء. وحتى بعد أن نال مانيه نفسه شيئًا من الاعتراف العام من خلال لوحات الصور الشخصية والتكوينات الانطباعية، فإن رسامي المناظر الطبيعية الشباب من لفيف مونيه قد وجدوا مصاعب متزايدة في عرض لوحاتهم غير التقليدية في «الصالون». لذلك اجتمعوا عام 1874، ونظموا معرضًا في مرسم مصوِّر فوتوغرافي عُرضت فيه لوحة مونيه التي وصفت في قائمة اللوحات بأنها «انطباع: شروق الشمس» ـ كانت صورة مرفأ منظور إليه من خلال سديم الصباح. ووجد أحد النقاد هذا العنوان بالذات مضحكًا، فسمّى أولئك الفنانين كلهم «انطباعيين». كان ذلك الناقد يعني أن فنهم لا يصدر عن معرفة صحيحة، وأن الانطباع العابر يمكن في ظنهم أن يعتبر لوحة. ولزقت بهم التسمية، وسرعان ما طوى النسيان مضمونها الساخر، مثلما طوى الدلالات السيئة التي حملتها مصطحات من مثل «قوطي»، أو «باروك»، أو «مانريّة». وبعد مدة من الزمن قبلت مجموعة الأصدقاء هذه التسمية، وعرفوا بها منذ ذلك الوقت.

من الشائق أن نقرأ بعض ما كتبته الصحف تعليقًا على معارض الانطباعيين الأولى. ففي عام 1876 كتبت دورية أسبوعية ساخرة ما يلي:

إن شارع بيلتييه (Peletier) هو شارع الكوارث. فبعد حريق دار الأوبرا، هناك الآن كارثة أخرى. لقد أُفتتح معرض في دوران رويل (Durand-Ruel) يشتمل على لوحات، كما يُزعم. دخلتُ فشاهدت شيئًا مرعبًا. كان خمسة مجانين، أو ستة، وبينهم امرأة، قد عرضوا أعمالهم معًا. رأيت الناس يهتزّون من الضحك أمام تلك اللوحات، ولكن قلبي نزف عندما شاهدتها. إن هؤلاء الفنانين الأدعياء يسمّون أنفسهم «انطباعيين» ثوريين، ويوقعون أعمالهم كلها بهذا الاسم. إنهم يتوهّمون كما يتوهّم نزلاء مشفى المجانين الذين يلتقطون أحجارًا من الطريق، ويتخيّلونها جواهر.

لم تكن تقنية التصوير فحسب هي التي أسخطت النقاد، بل الموضوعات التي اختارها هؤلاء الفنانون أيضًا. ففي الماضي، كان يُتوقع من الرسامين أن يبحثوا عما يجمع الناس على أنه «صالح للتصوير» من الطبيعة. وقليل من الناس يدرك أن هذا الطلب غير معقول بعض الشيء. فنحن نعتبر الموضوعات التي رأيناها في لوحات من قبل هي الموضوعات «المناسبة للتصوير». ولو التزم الرسامون تلك الموضوعات لكرّر بعضهم بعضًا بلا نهاية. إن كلود لوران هو الذي جعل الآثار الرومانية

موضوعًا للرسم (شكل 255)، ويان فان غوين هو الذي حول الطواحين الهولندية إلى «موضوعات» (شكل 272). وفي إنكلترا، كان كونستابل وتيرنر قد اكتشفا، كل على طريقته، موضوعات جديدة للفن. فكانت لوحة تيرنر «باخرة في عاصفة ثلجية» (شكل 323) جديدة في موضوعها، كما كانت جديدة في أسلوبها. وكلود مونيه كان يعرف أعمال تيرنر، إذ رآها في لندن حيث أقام خلال الحرب الفرنسية البروسية (1870 ـ 1871)، وقد أكدّت له اقتناعه بأن التأثير السحري للضوء والجو تتعدّى أهميته موضوع اللوحة. وعلى الرغم من ذلك، فإن اللوحة التي تصوّر محطة قطارات في باريس (شكل 338) قد اعتبرها النقاد محض صفاقة. هوذا «انطباع» واقعي عن مشهد من الحياة اليومية. ومونيه لا يهتم بالمحطة كونها مكانًا يلتقي فيه الناس أو يودع بعضهم بعضًا، بل بالتأثير الساحر للضوء المنساب من زجاج السقف إلى سحب البخار، وبأشكال المحركات والعربات البارزة من الاختلاط. ومع ذلك لا شيء عرضيًّا في وصف شاهد العيان هذا الذي قام به الفنان، فلقد وازن بين الألوان ودرجات الإضاءة موازنة متأنية مثل أي رسام مناظر طبيعية قديم.

إن هذه الجماعة من الرسامين الانطباعيين الشباب لم تطبق مبادئها على رسم المناظر الطبيعية فحسب، بل على أي مشهد من واقع الحياة أيضًا. والشكل 339 يظهر لوحة للفنان بيار أوغست رينوار (Pierre Auguste Renoir) (1841 ـ 1919) وهي تمثل رقصة في الهواء الطلق في باريس، وقد رُسمت في عام 1876. ولما صوّر يان



338
كلود مونيه
محطة سان لازار، 1877
زيت على قماش،
104×75.5 سم،
Musée d'Orsay, Paris



339
بيير أوغست رينوار
رقص في مولان
دو لا غاليت، 1876
زيت على قماش،
131× 175 سم،
Musée d'Orsay, Paris

ستين مثل هذا المشهد الصاخب (شكل 278)، كان توّاقًا إلى رسم شتى الأنماط الظريفة من الناس. وأراد واتو أن يلتقط مزاج الحياة الخليّة في مشاهد الاحتفالات الأرستقراطية الرائعة (شكل 298). ومن كلا الفنانيْن ثمة شيء في رينوار. فهو أيضًا يستهويه مرح الجمهور، ويفتنه جمال المهرجانات. ولكن ما يستحوذ على اهتمامه شيء آخر. يريد أن يستحضر الخليط البهيج من الألوان الساطعة، وأن يدرس أثر ضوء الشمس على الحشد المدوّم. وحتى حين تقارن هذه اللوحة مع لوحة مانيه التي يصوّر فيها زورق مونيه، فإنها تبدو «تخطيطية» وغير منتهية.

إن قدرًا معينًا من التفصيل لا يظهر إلا في رؤوس بعض الشخوص في مقدمة اللوحة، ولكن حتى هذه الرؤوس قد رُسمت بأسلوب جديد وجريء جدًا. فالسيدة الجالسة يقع الظل على عينيها وجبهتها، في حين يتراقص ضوء الشمس على فمها وذقنها. وأما ثوبها فقد رسمته ضربات فرشاة غير محكمة، وهي أجرأ حتى من ضربات فرشاة فرانز هالس (شكل 270)، أو فلاسكس (شكل 267). ولكن ها هي ذي الشخوص التي نركّز عليها، أما الأشكال التي خلفها، فإنها تنحلّ على التدريج في الضوء والفضاء. وهذا يذكرنا بالطريقة التي استحضر بها فرنشيسكو

غواردي (شكل 290) صور مجذفي البندقية بقليل من بقع اللون. وبعد مرور قرن، من الصعب علينا أن نفهم لماذا أثارت هذه اللوحات تلك العاصفة من السخط والازدراء. وندرك بلا صعوبة أن التخطيطية الظاهرة لا علاقة لها بالإهمال، بل هي حصيلة حكمة فنية عظيمة. فلو رسم رينوار كل التفاصيل، لبدت اللوحة بليدة لا حياة فيها. ونذكر أن نزاعًا مماثلاً قد واجه الفنانين ذات مرة في القرن الخامس عشر، حين اكتشفوا أول مرة كيف يعكسون الطبيعة. ونذكر أن انتصارات المنظور والمدرسة الطبيعية قد جعلت الأشكال تبدو جامدة ومتخشبة بعض الشيء، وهذه العقبة لم تتغلب عليها إلا عبقرية ليوناردو، وذلك بجعل الأشكال تندمج عمدًا في الظلال الداكنة - الطريقة التي سمّيت بـ «التبخير» (الشكلان 193 و194). وما اكتشفه الانطباعيون هو أن الظلال الداكنة التي استخدمها ليوناردو للتشكيل لا تحدث في وضح النهار والهواء الطلق.لذلك استعبدوا هذه الطريقة التقليدية، وجعلوا الخطوط المحددة للمعالم غائمة أكثر من أي جيل سابق. كانوا يعرفون أن العين الإنسانية أداة رائعة، ولا يحتاج المرء إلا إلى إعطائها الإشارة الصحيحة حتى تركّب له الشكل الكامل الماثل أمامها، ولكن علينا أن نعرف كيف تنظر العين إلى مثل هذه اللوحات. من الواضح أن الذين زاروا معارض الانطباعيين قد دسّوا أنوفهم في اللوحات، ولذلك لم يروا إلا خليطًا من الضربات العريضة للفرشاة، وهذا ما جعلهم يجزمون أن أولئك الرسامين مجانين.

إن الساخطين الذين شاهدوا لوحات من مثل الشكل 340 للرسام كاميّ بيسارو (Camille Pissarro) (1830 ـ 1903)، أحد أقدم أنصار الحركة وأكثرهم منهجية، وهي لوحة استحضر فيها «انطباعًا» عن جادة باريسية في وضح النهار، ربما تساءل أحدهم: «لو سرت في هذه الجادة، هل أبدو هكذا؟ هل أفقد ساقيّ، وعيني، وأنفي، وأتحول إلى بقعة لا شكل لها؟» ومرة أخرى تدخلت معرفتهم بما «يخصّ» الإنسان في حكمهم على ما نراه بالفعل.

ومرّ بعض الوقت حتى تعلّم الجمهور أن عليه أن يخطو بضع خطوات إلى الوراء لكي يتذوق لوحة انطباعية، ويتمتع بتلك البقع المحيّرة المعجزة التي تأخذ مكانها فجأة وتنبعث فيها الحياة أمام أعيننا. لقد كان هدف الانطباعيين الفعلي هو اجتراح هذه المعجزة، ونقل تجربة الفنان البصرية الفعلية إلى المشاهد.

ولا شك في أن شعور هؤلاء الفنانين بالحرية الجديدة، والقوة الجديدة، قد كان شعورًا عارمًا بالنشوة حقًا، ولا بد أنه عوّضهم مما واجهوه من ازدراء وعداء. وفجأة صار العالم كله يعرض على الفنان موضوعات مناسبة. فحيثما اكتشف أضواء جميلة الائتلاف، أو ألوانًا وأشكالاً ممتعة الترتيب، أو بقعًا سارة وبهيجة من ضوء الشمس، والظلال الملونة، كان في وسعه أن ينصب الحامل،



340

كاميّ بيسارو

جادة الإيطاليين، صباحًا، في ضوء الشمس، 1897

زيت على قماش، 73.2×92.1 سم،
National Gallery of Art, Washington, DC, Chester Dale Collection

ويحاول نقل انطباعاته إلى القماشة. لقد أودعت في مثواها الأخير كل الأغوال القديمة من مثل «الموضوع الجليل» و«التكوينات المتوازنة» و«الرسم الصحيح». لم يكن الفنان مسؤولاً عما يرسم وكيف يرسم أمام أحد إلا أمام حساسيته. ولو استرجعنا هذا النزاع ربما فاجأتنا سرعة التسليم بآراء هؤلاء الرسامين الشباب أكثر من المقاومة التي واجهتها. فعلى الرغم من مرارة هذا الصراع وشدته بالنسبة إلى الفنانين المعنيين، فإن انتصار الانطباعية كان كاملاً. ومن حسن الحظ، أن بعض هؤلاء المتمردين الشباب في الأقل، ولا سيما مونيه ورينوار، قد عاشوا حياة مديدة أتاحت لهم أن يتمتعوا بثمار هذا الانتصار، وأن يصبحوا مشهورين ومحترمين في أنحاء أوروبا كافة. لقد شهدوا أعمالهم تُدْرج في المجموعات العامة، ويتوق إلى امتلاكها الأغنياء. إضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان دائم الأثر على الفنانين والنقاد على السواء. فالنقاد الذين تضاحكوا ثبت أنهم غير معصومين من الخطأ بالفعل. فلو اختاروا ابتياع هذه اللوحات على الهزء منها لصاروا أثرياء. لذلك، فإن النقد قد خسر مكانته، ولم يستطع استعادتها. ثم إن كفاح الانطباعيين صار



341
كاتسوشيكا هوكوساي
منظر جبل فوجي خلف خزان ماء، 1835
طبعة من محفورة خشبية، من «مئة منظر من جبل فوجي».
22.6 × 15.5سم

الأسطورة المكنوزة عند كل المجددين في الفن، والذين كان في وسعهم أن يشيروا دائمًا إلى إخفاق الجمهور الواضح في الاعتراف بالمناهج الجديدة. وبمعنى ما، فإن هذا الإخفاق الذريع ذو أهمية في تاريخ الفن كما كان الانتصار الأخير للبرنامج الانطباعي.

لولا عاملان مساعدان جعلا أهل القرن التاسع عشر قادرين على رؤية العالم رؤية مختلفة، لكان من الممكن ألا يكون هذا الانتصار سريعًا وكاملاً إلى هذا الحد. كان التصوير الفوتوغرافي أحد هذين العاملين. وقد استُخدم هذا الاختراع في عهده المبكر للصور الشخصية في المقام الأول، وكان ذلك يقتضي وقتًا طويلاً، فالذين كانوا يجلسون للتصوير كان لا بد من تدعيم أجسامهم حتى يظلوا بلا حراك مدة طويلة. وأخذت تتطور الكاميرا المحمولة، واللقطة السريعة، في الأعوام ذاتها التي شهدت نشأة التصوير الانطباعي. ساعدت الكاميرا على اكتشاف سحر المنظر السانح، والزاوية غير المتوقعة. علاوة على ذلك، كان لا بد أن يدفع تطور التصوير الفوتوغرافي الفنانين إلى مزيد من الاستكشاف والتجريب. فلقد انتفت الحاجة إلى أن يؤدي الرسم مهمة يمكن أن تؤديها وسيلة ميكانيكية أداء أفضل وأرخص. وينبغي ألا ننسى أن الرسم في الماضي كان يخدم عددًا من الأهداف

النفعية من مثل تصوير شخصية بارزة، أو منظر منزل ريفي. كان الفنان يستطيع قهر الطابع العابر للأشياء، وحفظ مظهر أي شيء للأجيال القادمة. فلو لم يستخدم فنان هولندي في القرن السابع عشر مهارته في رسم طائر الدودو (Dodo) قبل وقت قليل من انقراضه، لما عرفنا شكل ذلك الطائر. وفي القرن التاسع عشر كان التصوير الفوتوغرافي يوشك أن يضطلع بوظيفة الفن التصويري. وهذا وجّه ضربة إلى موقع الفنانين تساوي في خطورتها إلغاء البروتستانتية للصور الدينية. فقبل هذا الاختراع، كان كل شخص يحترم نفسه يجلس لكي يصوَّر مرة في حياته في الأقل. أما الآن فمن النادر أن يكابد أحد هذه المعاناة إلا إذا أراد أن يسدي معروفًا إلى فنان صديق أو يساعده. وهكذا أُرغم الفنانون على البحث المستمر عن مناطق لا يقدر التصوير الفوتوغرافي على المضيّ معهم إليها. وفي واقع الأمر، إن الفن الحديث ما كان له أن يصل إلى ما وصل إليه الآن لولا تأثير هذا الاختراع.

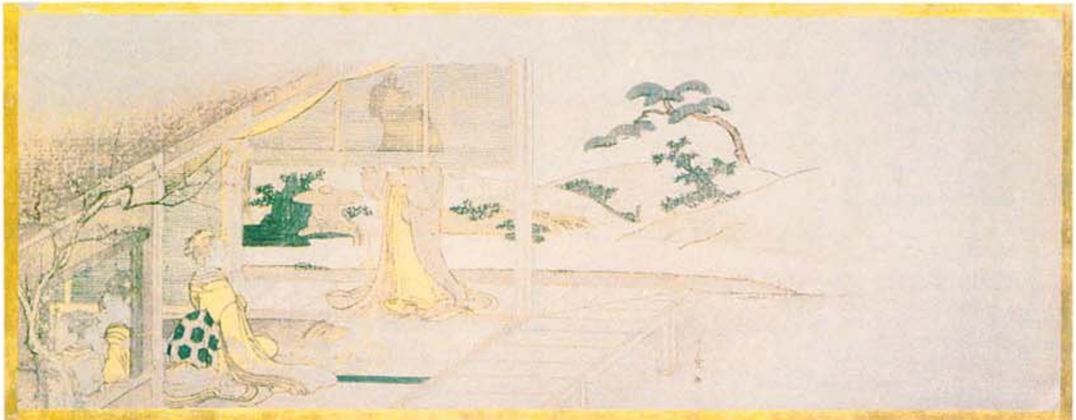
والعامل المساعد الآخر الذي وجده الانطباعيون في بحثهم المغامر عن موضوعات جديدة، وأنساق ألوان جديدة، هو الرسوم اليابانية المطبوعة. كان الفن الياباني قد نشأ من الفن الصيني (شكل 155)، واستمر على هذا النحو زهاء ألف سنة تقريبًا. ولكن في القرن الثامن عشر، ربما تأثر الفنانون اليابانيون بالتصوير الأوروبي المطبوع، فتخلوا عن الموضوعات التقليدية في فن الشرق الأقصى، واختاروا مشاهد من حياة الفقراء موضوعًا للصور الملونة المطبوعة من محفورات على الخشب، واتصفت هذه الصور بالابتكار الجريء إضافة إلى الكمال التقني. ومع ذلك، فإن العارفين بالفن في اليابان لم يقدّروا هذه الأعمال الرخيصة تقديرًا عاليًا، بل آثروا الأسلوب التقليدي البسيط المتقشف. ولما اضطرت اليابان في منتصف القرن التاسع عشر إلى إقامة علاقات تجارية مع أوروبا وأميركا، فإن هذه الصور كانت تُستخدم عادةً في التغليف والتبطين، وكان يمكن الحصول عليها

342

كيتاغاوا أوتامارو

طي الستار للنظر إلى الخوخ المزهر، أواخر تسعينيات القرن 18

طبعة من محفورة خشبية، 19.7× 50.8 سم





343
إدغار ديغا
هنري ديغا
وابنة أخيه لوسي، 1876
زيت على قماش،
119.9×99.8 سم،
The Art Institute of Chicago

بأسعار رخيصة من المطاعم. وكان فنانو حلقة مانيه من أوائل من أعجبوا بجمالها، وشغفوا بجمعها. وجدوا فيها تراثًا لم تفسده تلك القواعد الأكاديمية والصيغ المبتذلة التي كان الرسامون الفرنسيون يجاهدون للخلاص منها. وساعدتهم الأعمال اليابانية على أن يروا كثرة التقاليد الأوروبية التي ما زالت متلبثة عندهم من غير أن ينتبهوا لها. فاليابانيون كانوا يستمتعون بكل مظهر غير متوقع وغير تقليدي من مظاهر العالم. إن رسامهم الكبير هوكوساي (Hokusai) (1760 ـ 1849) رسم جبل فوجي (Fuji) مرئيًّا بالمصادفة وراء سقالة (شكل 341)، ولم يتردد أوتامارو (Utamaro) (1753 ـ 1806) في إظهار بعض شخوصه وقد قطعها هامش الصورة، أو ستار من خشب الخيزران (شكل 342). وهذا الإهمال الجريء لقاعدة أساسٍ في الرسم الأوروبي هو ما أدهش الانطباعيين. ففي هذه القاعدة اكتشفوا آخر مخابئ الهيمنة القديمة للمعرفة على الرؤية. لمَ ينبغي أن تُظهر اللوحة على الدوام كل الشكل، أو جزءًا يتعلق به في منظر.

كان إدغار ديغا (Edgar Degas) (1834 ـ 1917)، الأكبر قليلاً من مونيه ورينوار، الرسام الأشد تأثرًا بهذه الإمكانات. كان ينتمي إلى جيل مانيه، وقد بقي مثله بعيدًا بعض الشيء من جماعة الانطباعيين، مع أنه كان متعاطفًا مع معظم أهدافهم. كان شديد الاهتمام بالتصميم والتخطيط، وشديد الإعجاب بالرسام أنغر. وفي صوره الشخصية (شكل 343) أراد أن يحدث انطباعًا عن المكان، والأشكال المجسّمة المرئية من زوايا غير متوقعة. ولهذا السبب أيضًا فضّل الموضوعات المأخوذة من رقص الباليه على المشاهد الخلويّة. أتاحت له مشاهدة التدريبات أن يرى الأجسام من كل النواحي، وفي أكثر المواقف تنوعًا. ومكّنه النظر إلى خشبة المسرح من الأعلى من رؤية الفتيات وهن يرقصن أو يسترحن، ومن دراسة تقصير الخطوط، أو طريقة الرسم الموحية بالعمق، وتأثير الإضاءة المسرحية على تشكّل الجسد الإنساني. والشكل 344 يرينا أحد الرسوم المجملة التي نفّذها ديغا بالقلم الملون. ولا يمكن للتنظيم أن يكون أكثر عرضية في مظهره من ذلك. فنحن لا نرى من بعض الراقصات إلا سيقانهن، ولا نرى من أخريات إلا الجسد. ثمة راقصة واحدة تبدو لنا كاملة، على أنها في وضع معقد صعب القراءة. نراها من الأعلى، ورأسها منحنٍ، ويدها اليسرى تمسك رسغ قدمها في حالة استرخاء مقصود. إن لوحات ديغا لا تتضمن أي قصة، فهو لم يكن مهتمًا بالراقصات لأنهن جميلات، ولا يبدو أنه كان مباليًا بأمزجتهن. كان ينظر إليهن نظرة موضوعية خالية من العاطفة مثل نظرة الانطباعيين إلى مناظر الطبيعة المحيطة بهم. ما كان يهمّ بالنسبة إليه



344

إدغار ديغا

انتظار الإشارة، 1879

قلم ملون على ورق، 119.9×99.8 سم، مجموعة خاصة



345
أوغست رودان
النحات جول دالو، 1883
برونز، الارتفاع 52.6 سم،
Musée Rodin, Paris

346
رودان
يد الله، نحو 1898
رخام، الارتفاع 92.9 سم،
Musée Rodin, Paris

هو تفاعل الضوء والظل على هيئة الإنسان، والطريقة التي يستطيع بها أن يوحي بالحركة أو المكان. لقد أثبت للوسط الأكاديمي بأن مبادئ الفنانين الشباب لا تتعارض بأي حال مع التخطيط السليم، بل هي تطرح مشكلات جديدة لا يستطيع أن يحلّها إلا أكثر الرسامين براعة في التصميم.

إن المبادئ الرئيسة للحركة الجديدة أمكن أن تجد تعبيرها الكامل في فن الرسم، على أن النحت سرعان ما انجرّ أيضًا إلى معركة «الحداثة» مناصراً أو معارضًا. فالنحات الفرنسي العظيم أوغست رودان (Auguste Rodin) (1840ـ1917) قد ولد في العام نفسه الذي ولد فيه مونيه. وبما أنه كان دارسًا متحمسًا للتماثيل الكلاسيكية ولأعمال مايكل أنجلو، فإن التعارض الجذري بينه وبين الفن التقليدي كان مستبعدًا. وبالفعل ما لبث رودان أن أصبح نحاتًا معترفًا به، ونال شهرة عامة لا تقلّ عن شهرة أي فنان في عصره، إن لم تكن أعظم. ولكن حتى أعماله كانت موضع نزاع عنيف بين النقاد، وكثيراً ما كانت تُركم مع أعمال المتمرّدين

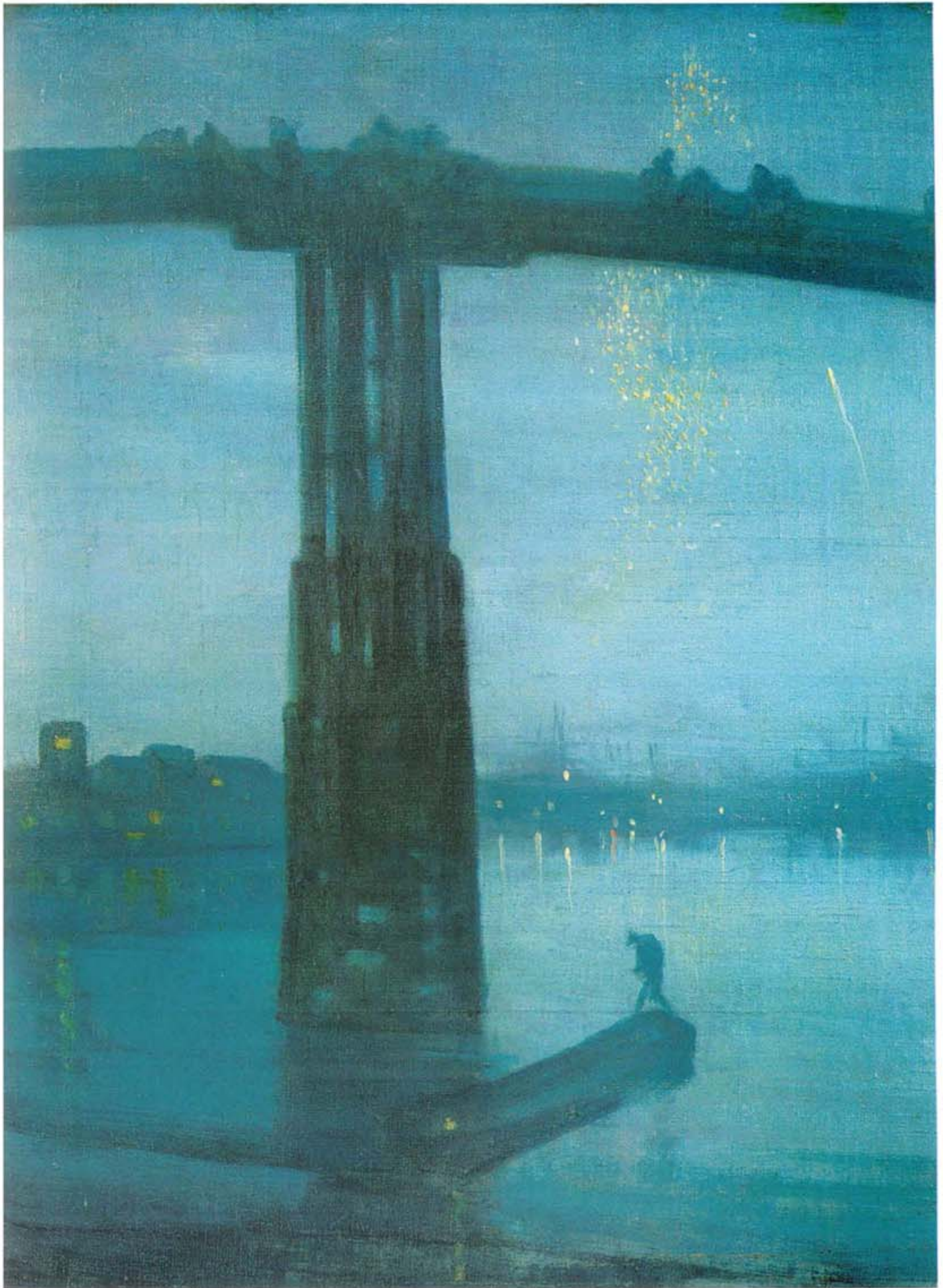


الانطباعيين. ولعل السبب يتضح إذا نظرنا إلى أحد تماثيله الشخصية (شكل 345). كان رودان يزدري مظهر «اللمسة الأخيرة» مثل الانطباعيين، ويفضل مثلهم أيضًا أن يترك شيئًا لخيال المشاهد، بل كان أحيانًا يترك جزءًا ناتئًا من الحجر حتى يوحي بأن الشخص ينبعث ويتشكّل في تلك اللحظة. وبدا هذا للناس العاديين شذوذًا مزعجًا، إن لم يكن محض تكاسل. كانت اعتراضاتهم مثل الاعتراضات التي أُثيرت ضد تنتوريتو. فالكمال الفني كان يعني في نظرهم أن كل شيء ينبغي أن يكون مرتبًا ومصقولاً. وحين أغفل رودان هذه التقاليد غير المهمة ابتغاء التعبير عن رؤياه لفعل الخلق الإلهي (شكل 346)، أسهم في تأكيد ما ادعاه رمبرنت حقًا له، أي الإعلان عن الانتهاء من العمل عند بلوغ الهدف الفني. وبما أن أحدًا لم يستطع أن يقول: إن نهجه ناجم عن جهل، فإن تأثيره قد أسهم كثيرًا في تمهيد السبيل إلى قبول الانطباعية خارج الدائرة الضيقة للمعجبين الفرنسيين.

جاء الفنانون إلى باريس من مختلف البلدان، واتصلوا بالانطباعيين، وحملوا معهم الاكتشافات الجديدة، وكذلك الموقف الجديد للفنان كمتمرد على خيارات العالم البرجوازي وتقاليده. وكان الأميركي جيمس أبوت ماكنيل ويسلر (James Abbott McNeill Whistler) (1834 ـ 1903) أحد أكثر حواريي هذا الإنجيل تأثيرًا خارج فرنسا. كان ويسلر قد شارك في المعركة الأولى التي خاضتها الحركة الجديدة، واشترك مع مانيه في المعرض الذي أقيم في «صالون المنبوذين» 1863، وشاطر زملاءه الفنانين الحماسة للصور اليابانية المطبوعة. ومع ذلك لم يكن ويسلر انطباعيًا بالمعنى الدقيق للكلمة أكثر مما كان ديغا أو رودان، إذ إن اهتمامه الأول لم يكن بتأثير الضوء واللون، بل بتكوين الأشكال المرهفة. وما كان يشارك به رسامي باريس هو ازدراء الاهتمام الذي يبديه الجمهور بالحكاية المؤثرة في العواطف. والفكرة التي أكّدها هي أن المهمّ في فن الرسم ليس الموضوع، بل أسلوب ترجمته إلى ألوان وأشكال. وإحدى أشهر لوحات ويسلر، وربما إحدى أكثر اللوحات شعبية على الإطلاق، هي صورة والدته (شكل 347)، وما يميز هذه اللوحة هو أنها عُرضت في عام 1872 تحت عنوان «تنظيم بالرمادي والأسود». كان ويسلر ينفر من أي إيحاء بالاهتمام «الأدبي»، أو الغلوّ في العاطفة. وانسجام الأشكال والألوان الذي كان يرمي إليه لا يتناقض في الواقع مع الإحساس بالموضوع. إن التوازن الدقيق بين الأشكال البسيطة هو الذي يعطي اللوحة طابعها الهادئ، ودرجات «الرمادي والأسود» المخففة، والممتدة من شعر السيدة وثوبها، إلى الجدار والخلفية، تقوّي التعبير عن الوحدة المستسلمة التي تجعل اللوحة واسعة الإيحاء. والأمر المستغرب هو أن رسام هذه اللوحة الرقيقة البالغة الدقة كان معروفًا باستفزازه للآخرين، ومزاولته ما كان يسمّيه «الفن الرفيع في صنع الأعداء.» لقد استقرّ في لندن، وكان يشعر بأنه مدعوّ إلى خوض المعركة من أجل

347
ويسلر
تنظيم بالرمادي والأسود، صورة والدة الفنان، 1871
زيت على قماش، 144×162 سم،
Musée d'Orsay, Paris





الفن الحديث منفرداً. وما اعتاده من إعطاء اللوحات أسماء مستغربة، وإهمال الأعراف الأكاديمية، أغضب عليه جون رسكن (John Ruskin) (1819 ـ 1900)، الناقد الكبير الذي ناصر تيرنر ورسامي أخوية ما قبل رفاييل. وفي عام 1877 عرض ويسلر لوحات جديدة على الطريقة اليابانية سماها «لوحات ليلية» (nocturnes) (شكل 348)، وطلب 200 جنيه مقابل كل واحدة. وكتب رسكن:

«لم أتوقع أن أسمع أحد الحمقى يطلب جنيهًا مقابل قذف وعاء طلاء في وجه الجمهور؟» فاتهمه ويسلر بالقذف العلني، وأقام عليه دعوى، وأبرزت القضية مرة أخرى عمق الهوة التي فصلت وجهة نظر الجمهور عن وجهة نظر الفنان. وما لبثت مسألة «اللمسة الأخيرة» أن طُرحت على الملأ، فاستُجوب ويسلر، ولما سئل إن كان قد طلب حقًا ذلك المبلغ الضخم مقابل «عمل يومين، أجاب قائلاً: لا. أنا أطلب هذا المبلغ مقابل معرفة العمر».

والأمر الغريب هو أن المشترك بين هذين الخصمين في تلك القضية المؤسفة كان في الحقيقة كبيراً. فكلاهما كان غير راضٍ عن بشاعة البيئة المحيطة وقذارتها. ولكن في حين كان رسكن المتقدم في السن يأمل في تعميق إدراك مواطنيه للجمال من خلال مخاطبة حسهم الأخلاقي، فإن ويسلر أصبح شخصية بارزة في ما سمّي «الحركة الجمالية» التي حاولت أن تثبت أن الحساسية الفنية هي الشيء الوحيد الجدير بالاهتمام الجاد في الحياة. وكلتا هاتين النظرتين قد اكتسبت أهمية متعاظمة مع اقتراب القرن التاسع عشر من نهايته.

348
ويسلر
لوحة ليلية بالأزرق والفضي،
جسر باترسي القديم،
نحو 1872 - 1875
زيت على قماش،
67.9× 50.8 سم،
Tate Gallery, London



الرسام المنبوذ يعلن:
«المغفلون قد رفضوا
هذه اللوحة!»
1859
ليثوغراف،
من أعمال أونوريه دوميه،
27.2×22.1 سم

الفصل السادس والعشرون

البحث عن معايير جديدة

أواخر القرن التاسع عشر

كانت نهاية القرن التاسع عشر على ما يبدو فترة رخاء عظيم، ورضا عن النفس أيضًا. غير أن الفنانين والكتاب الذين شعروا بأنهم غرباء كان استياؤهم يزداد من أساليب الفن وغاياته التي تروق الجمهور. وبما أن البناء قد تحوّل إلى ممارسة مكرورة فارغة، فإن فن العمارة كان الهدف الأسهل لانتقاداتهم. ونحن نذكر كيف أن البنايات المتعددة الطبقات، والمصانع، والمباني العامة في المدن المترامية الأطراف، قد بُنيت بأساليب متنافرة لا يربطها بهدف الأبنية أي رابط. وبدا الأمر في أكثر الأحوال وكأن المهندسين قد أقاموا في البداية هيكلاً تتوافر فيه شروط البناء العادية، ثم ألصقوا على الواجهة شيئًا من «الفن» على شكل زينة مأخوذة من أحد كتب النماذج المصنّفة في «الأساليب التاريخية». والأمر المستغرب هو أن هذا العمل قد أرضى معظم المهندسين وقتًا طويلاً، فكانوا يلبّون كل ما يطلبه الجمهور من أعمدة، وأعمدة بارزة، وأفاريز، وحلى معمارية. ولكن مع نهاية القرن التاسع عشر، أصبح عدد متزايد من الناس يدرك سخافة هذا الطراز السائد. ففي إنكلترا على وجه الخصوص كان النقاد والفنانون مستائين من التدهور الذي ألحقته الثورة الصناعية بالحرف اليدوية، وكانوا يكرهون مجرد النظر إلى تلك الزينات الرخيصة المزوّقة الزائفة التي صنعتها الآلات، والتي كانت في الماضي زينات ذات معنى وأصالة. وحلم رجال من مثل جون رسكن ووليام موريس بإصلاح شامل للحرف والفنون، وإحلال المصنوعات اليدوية القيّمة والموثوقة محل المنتجات الوفيرة الرخيصة. واتسع تأثير نقدهما على الرغم من أن المصنوعات اليدوية التي كانا يدافعان عنها قد أصبحت في الظروف المعاصرة ترفًا ما بعده ترف. ومع أن دعايتهم لم يكن ممكنًا أن تلغي الإنتاج الكبير، فإنها قد أسهمت في تفتيح عيون الناس على المشكلات التي أثاراها، وإشاعة الميل إلى ما «يصنع في المنزل» من أشياء بسيطة وأصيلة.

وبقي رسكن وموريس يأملان في أن الفن يمكن أن يُجدَّد بالعودة إلى ظروف العصور الوسطى. ولكن كثيرًا من الفنانين قد رأوا أن هذه العودة مستحيلة. لذلك تاقوا إلى «فنٍ جديد»، يرتكز على تفهّم جديد للتصميم والإمكانات المتأصلة في كل مادة. لقدَ رُفعت هذه الراية من أجل فن جديد (art nouveau) في تسعينيات

القرن التاسع عشر التي أخذ المهندسون المعماريون خلالها يختبرون أنواعًا جديدة من المادة، وأنماطًا جديدة من الزينة. كانت الطُرُز الإغريقية قد تطوّرت من هياكل خشبية بسيطة (شكل 77)، وبقيت المخزون الذي أمدّ الهندسة المعمارية بالزخارف منذ عصرالنهضة. ولكن أما آن لفن العمارة الجديد الذي استخدم الحديد والزجاج، وتنامى من غير أن يُنتبه له كل الانتباه في محطات القطارات والمنشآت الصناعية، أما آن له أن يطوّر أسلوبه الزخرفي الخاص؟ وإن كان التراث الغربي مرتبطًا بأساليب البناء القديمة، فهل كان الشرق يقدّم مجموعة من النماذج والأفكار الجديدة؟

إن هذا التفكير كان بلا شك وراء تصاميم المهندس المعماري البلجيكي فيكتور هورتا (Victor Horta) (1861 ـ 1947) الذي أحرز نجاحًا باهرًا، ونال استحسانًا عامًا. تعلم هورتا من اليابان إهمال التناسق، والاستمتاع بالمنحنيات المنحرفة المعروفة في الفن الشرقي. ولكنه لم يكن مجرد مقلّد. لقد نقل هذه الخطوط إلى تراكيب من الحديد تتلاءم مع المتطلبات الحديثة (شكل 349). وها هي ذي أول مرة منذ برونليسكي يُعرض فيها على البنّائين الأوروبين أسلوب جديد كل الجدة. ولا عجب أن تصبح هذه الابتكارات متماهية مع الفن الجديد.

349
فيكتور هورتا
درج، فندق تاسل، شارع بول إميل جانسون، بروكسل، 1893
منزل على طراز الفن الجديد

إن هذا الوعي الذاتي المتعلق بـ «الأسلوب»، وهذا الأمل في أن اليابان قد تساعد أوروبا على الخروج من المأزق، لم يقتصرا على فن العمارة، غير أن الشعور بالضيق والاستياء من منجزات فن الرسم في القرن التاسع عشر، والذي استحوذ على الفنانين الشباب نحو نهاية المرحلة، لا يتصف توضيحه بالسهولة ذاتها. وعلى الرغم من ذلك، من المهم أن نفهم منشأ هذا الشعور، لأن مختلف الحركات التي تشكّل ما ندعوه الآن «الفن الحديث» قد صدرت عنه. قد يعتبر بعض الناس أن الانطباعيين هم طليعة الحداثة، لأنهم تحدّوا بعض قواعد فن الرسم التي كانت تدرّس في الأكاديميات، ولكن يحسن بنا أن نتذكّر أن الانطباعيين لم تختلف أهدافهم عن تقاليد الفن التي تطورت منذ اكتشاف الطبيعة في عصر النهضة. لقد أرادوا هم أيضًا أن يرسموا الطبيعة كما نراها، وخلافهم مع الرسامين المحافظين لم يكن حول الأهداف بقدر ما كان حول وسائل تحقيق تلك الأهداف. واكتشافهم اللون يعكس تجاربهم في تأثير عمل الفرشاة الطليق الرامي إلى مزيد من الدقة في تصوير الانطباع البصري. والواقع هو أن تملّك الطبيعة لم يصبح كاملاً إلا في الانطباعية، أي أن كل ما مثل أمام عين الفنان أمكن أن يصير موضوعًا للوحة، وأن جميع مظاهر العالم أصبحت موضوعًا جديرًا بأن يدرسه الفنان. ولعل هذا الانتصار الكامل لمناهجهم بالذات هو ما جعل بعض الفنانين يترددون في قبولها. لقد بدا إلى حين كأن مسائل الفن الرامي إلى محاكاة الانطباع البصري قد حُلّت كلها، وكأن شيئًا لم يكن لُيكتسب بالمضيّ أبعد من ذلك وراء هذه الأهداف.



لكننا نعلم أن الفن ما إن تُحلّ مشكلة فيه حتى تظهر مجموعة جديدة من المشكلات بدلاً منها. ولعل أول من اتضحت له طبيعة هذه المشكلات الجديدة رسام كان ينتمي إلى جيل الانطباعيين ذاته.

وهذا الرسام هو بول سيزان (Paul Cézanne) (1839 ـ 1906) الذي كان أصغر من مانيه بسبع سنوات، وأكبر من رينوار بسنتين. اشترك سيزان وهو شاب في معارض الانطباعيين، ولكنه كان شديد الاشمئزاز من الطريقة التي استُقبلوا بها، لذلك انسحب إلى مدينته إيكس أن بروفانس (Aix-en-Provence)، حيث درس مشكلات فنه بعيدًا من صخب النقاد المزعج. كان لسيزان وسائل مستقلة، وعادات منتظمة، ولم يعتمد على تسويق لوحاته. وهكذا استطاع أن يكرّس حياته كلها من أجل حلّ المسائل الفنية المطلوب منه حلها، وأن يطبّق أقسى المعايير على عمله. لقد عاش في ظاهر الأمر حياة هادئة منعمة، ولكنه كان على الدوام منهمكًا في نضال مفعم بالحماسة من أجل أن يحقق في فنه ذلك الكمال الأمثل الذي كان يبذل في سبيله غاية الجهد. ومع أنه لم يكن ميّالاً إلى الحديث النظري، فقد كان أحيانًا يحاول أن يشرح ما يريد أن يعمله للأصدقاء القليلين الذين عُرف بينهم. ومما نُقل عنه أنه كان يهدف إلى رسم «بوسان من الطبيعة»، وما قصده هو أن الرسامين القدامى من مثل بوسان قد حققوا توازنًا وكمالاً رائعين في أعمالهم. إن لوحة مثل لوحة بوسان «أنا موجود حتى في أركاديا» (شكل 254) تعرض نموذجًا جميل التوافق تبدو فيه الأشكال متجاوبًا أحدها مع الآخر. ونشعر أن كل شيء قد احتل مكانه في اللوحة، وأنها خلت من أي شيء عرضي أو غامض. والأشكال جميعها واضحة البروز، ويمكن تصوّرها ثابتة ومجسّمة. واللوحة كلها تتصف بالبساطة الطبيعية التي تبدو مطمئنة وهادئة. كان سيزان يبتغي فنًا فيه شيء من هذا الجلال والصفاء، ولكنه لم يعتقد أنه ممكن التحقيق باعتماد طريقة بوسان. فعلى الرغم من كل شيء، فإن الرسامين القدامى قد أنجزوا ذلك التوازن والتجسيم مقابل كلفة كبيرة. فهم لم يشعروا أنهم ملزمون بمراعاة الطبيعة كما رأوها. ولوحاتهم ليست إلا تنظيمات للأشكال تعلّموها من دراسة العصور الكلاسيكية. وحتى مظهر المكان والصلابة لم يتحقق من خلال معاينة الأشياء معاينة جديدة بقدر ما تحقق من خلال تطبيق قواعد تقليدية راسخة. لقد وافق سيزان مع أصدقائه الانطباعيين على أن أساليب الفن الأكاديمي كانت متعارضة مع الطبيعة. وأعجبته الاكتشافات الجديدة في مجال اللون والتشكيل، ورغب هو أيضًا في الاستسلام لانطباعاته، ورسم الأشكال والألوان التي رآها، وليس تلك التي كان يعرفها، أو كان تعلّمها. غير أن الاتجاه الذي اتخذه الفن كان يقلقه. كان الانطباعيون معلّمين ماهرين في رسم «الطبيعة»، ولكن هل كان ذلك كافيًا؟ أين السعي الدائب إلى التصميم المنسجم،

وتحقيق البساطة المجسمة والتوازن التام، اللذين ميّزا أعظم أعمال الماضي؟ كانت المهمة هي «الرسم من الطبيعة»، والاستفادة من اكتشافات الانطباعيين، إضافة إلى إعادة التقاط الإحساس بالنظام والضرورة اللذين تميّز بهما فن بوسان.

إن هذه المشكلة لم تكن بذاتها جديدة على الفن. فنحن نذكر أن تملّك الطبيعة، واكتشاف المنظور في إيطاليا القرن الخامس عشر قد هدّدا بالخطر وضوح التنظيم في لوحات العصور الوسطى، وخلقا مشكلة لم يقدر على حلها إلا جيل رفاييل. وأعيد طرح السؤال ذاته على صعيد آخر. فانحلال الخطوط المحددة للمعالم الثابتة في الضوء الخافت، واكتشاف الانطباعيين للظلال الملوَّنة، قد طرحا مرة ثانية مسألة جديدة: كيف يمكن المحافظة على هذه المنجزات من غير فقدان الوضوح والنظام؟ وبلغة أبسط، فإن لوحات الانطباعيين كانت تتصف بالتألق ولكنها كانت مشوّشة. وسيزان كان يكره التشوش والاضطراب. ومع ذلك لم يرغب في العودة إلى تقاليد الرسم والتظليل الأكاديمية بغية الإيهام بالصلابة بقدر ما رغب في العودة إلى مناظر الطبيعة «الساكنة» لإنجاز تصاميم متناسقة. وواجهته قضية أكثر إلحاحًا أيضًا عندما فكّر في الاستخدام الصحيح للون. كان يتوق إلى ألوان شديدة وكثيفة بقدر ما كان يتوق إلى تصاميم واضحة. ونذكر أن فناني العصور الوسطى كانوا قادرين على إرضاء هذه الرغبة ذاتها بلا تحفظ، لأنهم لم يكونوا ملزمين بمراعاة مظهر الأشياء الحقيقي. ومع ذلك، فحين عاد الفن إلى ملاحظة الطبيعة، فإن الألوان الخالصة والساطعة للزجاج الملوّن والرسوم المزيّنة للكتب في العصور الوسطى، قد أفسحت في المجال للتدرجات اللونيّة الغنيّة التي أفلح أعظم فناني البندقية وهولندا في جعلها توحي بالضوء والجو. وكان الانطباعيون قد أقلعوا عن مزج الألوان على لوحة الألوان، واستخدموها منفصلة على القماشة بلمسات خفيفة، ومقادير ضئيلة لكي يصوّروا الانعكاسات المضطربة لمنظر في الهواء الطلق. كانت لوحاتهم أكثر إشراقًا من لوحات سابقيهم، غير أن الحصيلة لم ترضِ سيزان. كان يبغي نقل الألوان الغنية المتواصلة التي تنتمي إلى الطبيعة تحت سماوات الجنوب، ولكنه وجد أن عودة بسيطة إلى رسم مناطق كاملة بألوان أولية خالصة يعرّض الإيهام بالواقع للخطر. واللوحات المرسومة على هذا النحو تشبه تصاميم مسطحة، ولا تترك انطباعًا عن العمق. وهكذا بدا سيزان متورطًا في تناقضات من كل الجهات، وبدت أمنيته أن يكون صادقًا تمامًا مع انطباعاته الحسية أمام الطبيعة متعارضة مع رغبته في تحويل «الانطباعية» إلى شيء أصلب وأدوم، شأن «فن المتاحف»، كما قال. ولا عجب أنه كان يقارب اليأس في أحوال كثيرة، وأن القماشة كانت تستعبده بالأعمال الشاقة، وما توقّف عن التجريب قط. والأمر العجيب بالفعل هو أنه حقق نجاحًا، وأنجز في لوحاته المستحيل على ما يبدو. ولو كان الفن مسألة حساب لما أمكن أن يفعل ما فعل، ولكن الفن ليس حسابًا بالطبع.



350

بول سيزان

جبل سانت فيكتوار مرئيًا من بيلفو، نحو 1885

زيت على قماش، 73×92 سم،

Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

فهذا التوازن وهذا الانسجام اللذان يشغلان بال الفنانين كثيرًا لا يشبهان نظيريْهما في الآلات. إن الأمر «يحدث» فجأة، ولا أحد يعرف حق المعرفة كيف ولماذا. لقد كُتب كثير عن السر الذي ينطوي عليه فن سيزان، وقُدّمت كل أنواع التفسيرات عما أراد وعما أنجز، إلا أن هذه التفسيرات تبقى فجّة، وأحيانًا تبدو حتى متناقضة مع ذاتها. ولكن حتى إذا نفد صبرنا من النقاد، فلدينا اللوحات التي تقنعنا على الدوام. وخير نصيحة ههنا ودائمًا هي: «اذهب وانظر إلى اللوحات الأصلية».

إن صور اللوحات في هذا الكتاب لا بد، على كل حال، أن تنقل إلينا شيئًا من عظمة انتصار سيزان. فالطبيعة في جبل سانت فيكتوار جنوبي فرنسا (شكل 350) يغمرها النور، بيد أنها تبدو راسخة وصلبة. واللوحة تقدّم بنية واضحة، ومع ذلك تعطي انطباعًا عن عمق ومسافة كبيرين. وطريقة سيزان التي حدد بها أفقية الجسر والطريق في المركز، وعمودية المنزل في مقدمة اللوحة تشعرنا بالنظام والاتساق. وحتى ضربات فرشاته قد رُتّبت على نحو تتفق فيه مع خطوط التصميم العامة،



351
بول سيزان
جبال في بروفانس،
1886 ـ 1890
زيت على قماش،
63.5× 79.4سم،
National Gallery, London

وتقوّي الشعور بالانسجام الطبيعي. ويمكن أن نرى في الشكل 351 أيضًا طريقة سيزان التي تميّز بها اتجاه ضربة الفرشاة من غير أن يلجأ إلى التخطيط المجمل. وهذه اللوحة ترينا كيف أبطل الفنان عمدًا مفعول التسطيح الذي كان يمكن أن يظهر في النصف العلوي عن طريق تأكيد أشكال الصخور الصلبة الواضحة في خلفية اللوحة. وتُظهر صورة زوجته المدهشة (شكل 352) المساهمة العظيمة لتركيز سيزان على الأشكال البسيطة المعالم في خلق الانطباع عن الاتزان والسكينة. إن أعمال الانطباعيين من مثل لوحة مانيه التي صوّر فيها مونيه (شكل 337) تبدو في أكثر الأحوال كأنها مجرد ارتجالات ذكية إذا ما قورنت بمثل هذه الروائع الهادئة.

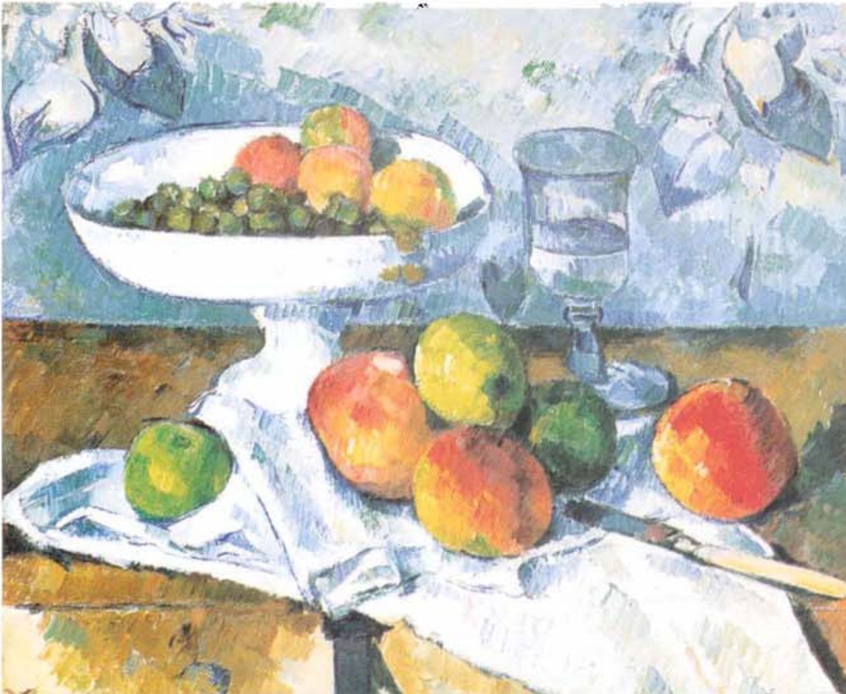
ثمة إجماع على أن بعض لوحات سيزان ليست سهلة الفهم. إن لوحة «طبيعة صامتة» الظاهرة في الصورة 353 قد لا تبدو مبشرة بالخير كثيرًا، فلكم تبدو خرقاء إذا قارناها بالمعالجة الواثقة التي عالج بها الرسام الهولندي كالف موضوعًا مماثلاً في القرن السابع عشر (شكل 280)! إن صحن الفاكهة قد أسيء رسمه بحيث إن



352
بول سيزان
السيدة سيزان،
1887 ـ 1883
زيت على قماش،
51×62 سم،
Philadelphia Museum of Art

قاعدته لم تستقر في وسطه. والطاولة لا تبدو مائلة من اليسار إلى اليمين فحسب، بل تبدو كأنها مائلة إلى الأمام أيضًا. وفي حين أجاد الفنان الهولندي في تصوير السطوح الطريّة ذات الزغب، فإن سيزان يقدم لنا بقعًا لونية خفيفة تجعل غطاء الطاولة يبدو كأنه مصنوع من رقائق الصفيح. ولا عجب أن تلقى لوحات سيزان في البداية ازدراء بوصفها لوحات رديئة تدعو للرثاء. ولكن من السهل أن نعثر على سبب هذا الافتقار الواضح إلى البراعة. كان سيزان قد كفّ عن التسليم بالطرائق التقليدية، وقرر أن يبدأ من الخربشة وكأنما لم يُرسم شيء قبله. كان الرسام الهولندي قد صوّر طبيعته الصامتة كي يظهر براعته الفنية الفائقة، أما سيزان

فقد اختار موضوعاته بغية دراسة مشكلات معينة كان يريد حلها. ونحن نعرف أن علاقة اللون بالتشكيل قد فتنته. كان الشكل الكروي الصلب المشرق الألوان من مثل التفاحة موضوعًا مثاليًا لاستكشاف هذه المسألة. ونحن نعرف أنه كان مهتمًا بالتصميم المتوازن، لذلك مدّ الصحن إلى اليسار لكي يملأ الفراغ. وبما أنه كان يريد دراسة العلاقات بين كل الأشكال التي على الطاولة، فقد أمالها إلى الأمام حتى تدخل في مجال الرؤية.ولعل المثال يظهر كيف اتفق أن أصبح سيزان أبا «الفن الحديث». ففي سعيه الدائب من أجل إنجاز إحساس بالعمق من غير تضحية بالألوان المشرقة، وتنظيم دقيق من غير تضحية بالأحساس بالعمق ـ في كل النضالات والتلمسات، هناك شيء واحد كان مستعدًا للتضحية به إذا اقتضى الأمر، وهو «الصحة» التقليدية للخطوط المحدِّدة للمعالم. لم يكن قصده تشويه الطبيعة، ولكنه لم يكن يبالي كثيرًا إن تشوّهت بعض تفاصيلها الصغيرة إن ساعده ذلك على الظفر بالتأثير المطلوب. فهو لم يُوْلِ ابتكار برونليسكي للمنظور الخطي اهتمامًا كبيرًا، بل كان يلقيه جانبًا حين كان يعرقل عمله. وهذا المنظور العلمي كان قد ابتُكر لكي يساعد الرسامين على خلق الإيهام بالفراغ ـ كما فعل مازاتشو في لوحته الجدارية في كنيسة سانتا ماريا الجديدة (شكل 149). وسيزان لم يهدف إلى الإيهام، بل إلى نقل الشعور بالصلابة والعمق، ووجد هذا ممكنًا من دون تخطيط



353
سيزان
طبيعة صامتة،
نحو 1879 ـ 1882
زيت على قماش،
55x46 سم، مجموعة خاصة

تقليدي. ولعله لم يدرك أن هذه اللامبالاة بـ «الرسم الصحيح» ستكون بداية انهيار في الفن.

وفي حين كان سيزان يسعى إلى التوفيق بين طرائق الانطباعية والحاجة إلى تنظيم، شرع جورج سورا (Georges Seurat) (1859 ـ 1891) في معالجة هذه المسألة وكأنها معادلة رياضية تقريبًا. فبعد أن اتخذ طريقة الرسم التعبيرية نقطة انطلاق، درس نظرية رؤية الألوان، وقرر أن يشكّل لوحاته باستخدام بقع متصلة من اللون، صغيرة ومنتظمة مثل الفسيفساء. كان يأمل أن يؤدي ذلك إلى امتزاج الألوان في العين (أو بالأحرى في العقل) من غير أن تفقد كثافتها وتألقها. ولكن هذه التقنية المتطرفة التي أصبحت تُعرف باسم التنقيطية (pointillism) قد عرّضت، بطبيعة الحال، وضوح لوحاته للخطر، وذلك بانعدام الخطوط الفاصلة بن الألوان، وتحويل الأشكال إلى مساحات من النقط المتنوعة الألوان. وهكذا حُمل سورا على تعديل أسلوبه المعقّد في الرسم، فبسّطه على نحو تعدّى كل ما خطر على بال سيزان (شكل 354). وثمة عنصر مصري تقريبًا في تركيز سورا على الخطوط الأفقية والعمودية أدّى به إلى الابتعاد كثيرًا من التصوير الصادق للمظاهر الطبيعية، ودفعه إلى استكشاف تصاميم ممتعة ومعبّرة.

في شتاء 1888، حين كان سورا يلفت الانتباه في باريس، وسيزان يعمل في معتزله في إيكس (Aix)، غادر شاب هولندي جاد باريس إلى جنوبي فرنسا بحثًا عن ألوان الجنوب وأضوائه الشديدة. كان ذلك الشاب هو فنسنت فان غوغ (Vincent Van Gogh) المولود في هولندا في عام 1853 لأب من رجال الكنيسة. وبما أنه كان متعلقًا بالدين فقد عمل واعظًا غير محترف في إنكلترا، وبين عمال التعدين البلجيكيين، وفي ما بعد أثّر فيه فن ميليه، ورسالته الاجتماعية، تأثيرًا عميقًا، فعزم على أن يصبح هو نفسه رسامًا. وعرّفه أخوه الأصغر ثيو (Theo) الذي كان يعمل عند تاجر أعمال فنية، عرّفه إلى الرسامين الانطباعيين. كان ثيو إنسانًا رائعًا على رقة حاله، إذ كان لا يضنّ على شقيقه بالمال، وقد موّل رحلته إلى آرل في جنوبي فرنسا. أمل فنسنت أن يتمكن من العمل هناك بلا عراقيل عدة أعوام، وأن يبيع لوحاته ذات يوم لكي يردّ إلى أخيه الكريم ما أنفقه عليه. ومن معتزله الاختياري في آرل، كتب كل أفكاره وآماله في رسائل بعثها إلى ثيو يمكن اعتبارها يوميات متصلة. إن هذه الرسائل من فنان متواضع ثقّف نفسه بنفسه تقريبًا، ولم يكن عنده أي فكرة عن الشهرة التي سوف يحققها، هي من أكثر الأعمال الأدبية إثارة للمشاعر. فنحن نطّلع فيها على رسالته في الحياة، ونضالاته وانتصاراته، ووحدته اليائسة وتوقه إلى الأصحاب، ونقف على التوتر الهائل الذي كان يقاسيه وهو يعمل بكل طاقته. وبعد أقل من عام، أي في كانون الأول / ديسمبر من عام 1888، أصيب بانهيار



354
جورج سورا
جسر في كوربفوا،
1886 ـ 1887
زيت على قماش،
55.3×46.4 سم،
Courtauld Institute Galleries, London

عام، وألمّت به نوبة جنون. وفي العام التالي دخل مصحًّا عقليًّا، ولكنه على الرغم من ذلك استمر في الرسم خلال فترات الصحو. دامت هذه المعاناة أربعة عشر شهرًا، وفي تموز/ يوليو من عام 1890 وضع حدًّا لحياته ـ كان في السابعة والثلاثين مثل رفاييل، وحياته الفنية لم تدم أكثر من عشرة أعوام، وأما لوحاته التي استندت إليها شهرته فقد رسمها خلال ثلاثة أعوام تخللتها أوقات اليأس والأزمات. ومعظم الناس يعرفون اليوم بعض تلك اللوحات: «عبّاد الشمس»، و«الكرسي الفارغ»، و«أشجار السرو»، وأصبحت بعض نسخ الصور الشخصية الملوّنة شائعة، ويمكن مشاهدتها في غرف متواضعة عديدة. وهذا ما كان يبتغيه فان غوغ على وجه الدقة. كان يريد أن تكون لوحاته ذات تأثير قوي ومباشر مثل تأثير الصور اليابانية المطبوعة التي أُعجب بها كثيرًا. كان يصبو إلى فن بسيط لا يروق متذوقي الفن من الأغنياء فقط، بل يبهج جميع الناس ويواسيهم. ومع ذلك، فإن القصة لا تنتهي

ههنا. فما من نسخة من نسخ لوحاته دقيقة. والنسخ الرخيصة تجعل لوحات فان غوغ تبدو أقل براعة مما هي في الحقيقة، وربما يتضجّر منها المرء أحيانًا. وعندما يحدث ذلك، فإن الرجوع إلى أعماله الأصلية، واكتشاف براعته وتروّيه حتى في أقواها تأثيرًا، هو كشف بكل معنى الكلمة.

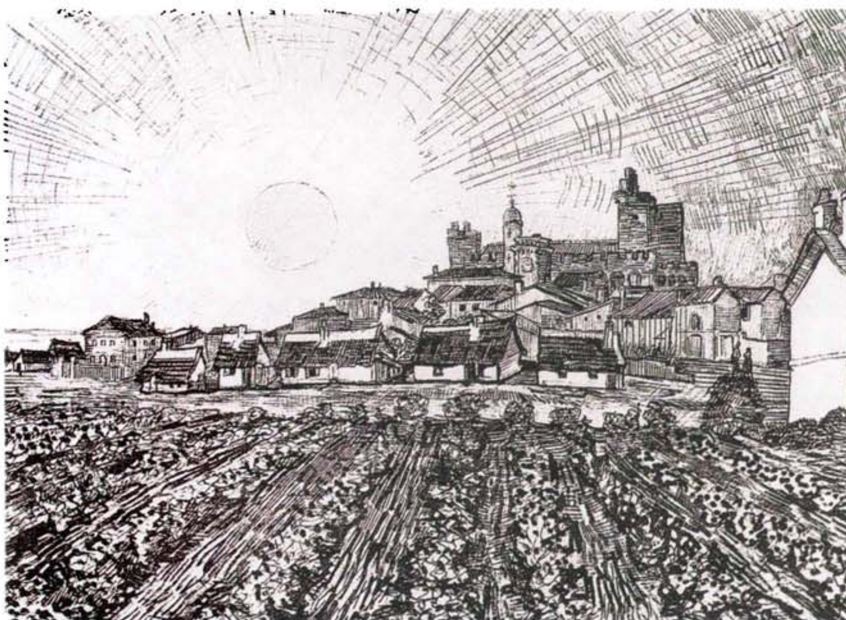
كان فان غوغ قد استوعب دروس الانطباعية، وتنقيطية سورا. واستهواه أسلوب الرسم بالنقط، وضربات اللون الخالص، ولكن ذلك أصبح من تحت يده شيئًا مختلفًا إلى حد بعيد مما رمى إليه هؤلاء الرسامون الباريسيون. لقد استخدم فان غوغ ضربات الفرشاة المفردة لا من أجل قطع استمرار اللون فحسب، بل بغية نقل انفعالاته إلينا أيضًا. وفي إحدى رسائله التي بعثها من آرل يصف حالة الإلهام التي كانت تنتابه، فيقول: «إن الانفعالات تكون من القوة أحيانًا بحيث إنني أعمل من غير أن أكون واعيًا ما أعمل... وضربات الفرشاة تأتي متسلسلة ومتماسكة مثل كلمات خطاب أو رسالة». وما من مقارنة يمكن أن تكون أوضح من ذلك.

355
فنسنت فان غوغ
حقل الذرة
مع أشجار سرو، 1889
زيت على قماش،
90.9×72.1 سم،
National Gallery,
London



ففي تلك اللحظات كان يرسم كما يكتب الناس. إن ضربات فرشاته تخبرنا شيئًا عما يعتمل في نفسه تمامًا مثلما ينقل إلينا مظهرُ الصفحة المكتوبة، الآثارُ التي تركها القلم على الورق، شيئًا من إشارات الكاتب، لكي ندرك بالحدس متى كتبت الرسالة تحت وطأة الانفعال الشديد. إن فنانًا قبله لم يستخدم هذه الوسيلة هذا الاستخدام المتسق المؤثر. نحن نذكر أن فنانين سابقين قد استخدموا الفرشاة استخدامًا جريئًا وطليقًا من مثل تنتوريتو (شكل 237)، وهالس (شكل 270)، ومانيه (شكل 337)، ولكن ما فعلوه يعبّر عن براعة الفنان المطلقة، وإدراكه السريع، وقدرته السحرية على استحضار الرؤية، وأما عند فان غوغ، فإن هذه الطريقة قد ساعدته على التعبير عن النشوة المستحوذة على وجدانه. أحب فان غوغ أن يرسم أشياء ومشاهد تعطي وسيلته الجديدة مجالاً كاملاً ـ الموضوعات التي يستطيع أن يرسم فيها وأن يلوّن بالفرشاة، ويبسط اللون الكثيف عليها مثل الكاتب الذي يشدد على كلماته. وهذا ما جعله أول رسام يكتشف جمال الحقل المحصود، والسياجات الشجرية وحقول القمح، وأغصان الزيتون الكثيرة العقد، وأشكال السرو القاتمة الشبيهة بألسنة اللهب (شكل 355).

كان فان غوغ تستحوذ عليه نوبة إبداع حادة إلى حد شعر معه بالرغبة الملحة ليس في رسم الشمس الساطعة ذاتها (شكل 356) فحسب، بل في رسم أشياء متواضعة وهادئة ومألوفة لم يفكر أحد قط في أنها جديرة باهتمام الفنان. لقد رسم



356

فان غوغ

منظر لي سانت ماري دولامير، 1888

ريشة وحبر هندي على ورق، 60×43.5 سم، Sammlung, Oskar Reinhart, Winterthur

غرفته الصغيرة في آرل (شكل 357)، وما كتبه إلى شقيقه عن هذه اللوحة يوضّح قصده توضيحًا مدهشًا جدًّا:

لقد خطرت في بالي فكرة جديدة، وها هوذا مخطّطها... وهي ليست إلا غرفة نومي هذه المرة، وهنا فحسب على اللون أن يصنع كل شيء، وأن يوحي بالراحة أو النوم عمومًا، وذلك بأن يسبغ تبسيطُه روعةً على الأشياء. وباختصار، ينبغي أن يريح النظرُ إلى اللوحة العقلَ، أو بالأحرى الخيال.

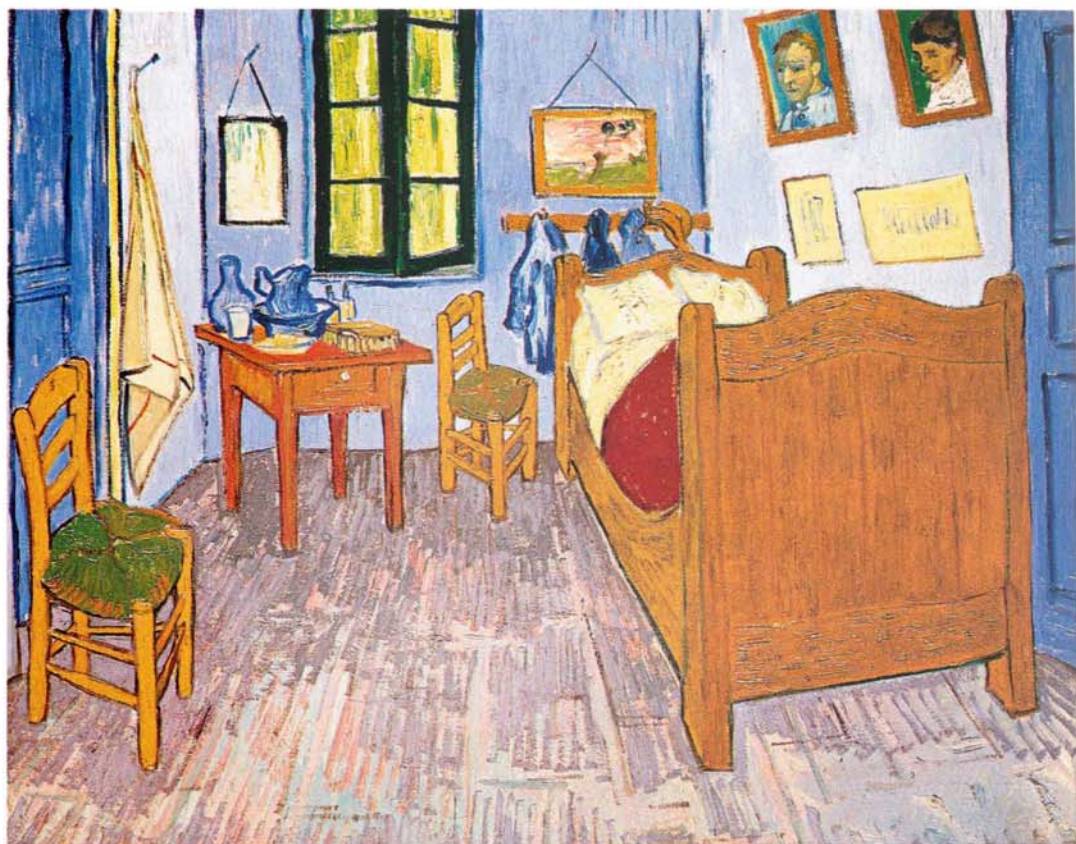
الجدران لونها بنفسجي شاحب. أرض الغرفة من البلاط الأحمر. خشب السرير والكراسي لها لون الزبدة الجديدة، والشراشف والوسائد لها لون الليمون الأخضر الخفيف جدًّا. وغطاء السرير قرمزي اللون. والنافذة خضراء. والطاولة برتقالية، والحوض أزرق. والباب ليلكي.

هذا كل شيء ـ لا يوجد في هذه الغرفة ستائر مسدلة. ويجب أن تعبّر خطوط الأثاث العريضة مرة أخرى عن الراحة التامة. على الجدران صور ومرآة ومنشفة وبعض الثياب. سيكون الإطار أبيض بما أن اللوحة تخلو من هذا اللون. وهذا على سبيل الانتقام من الراحة التي فُرضت عليّ.

سأشتغل بها طيلة النهار، ولكنك ترى بساطة الفكرة. التظليل، والظلال الملقاة مطموسة، فاللوحة تشكّلها طبقات رقيقة غير مقيدة من الطلاء مثل الصور اليابانية المطبوعة...

357
فان غوغ
غرفة الفنان في آرل، 1889
زيت على قماش،
74×57.5 سم،
Musée d'Orsay, Paris

من الواضح أن فان غوغ لم يكن معنيًّا بالتصوير الصحيح. لقد استخدم الألوان والأشكال لكي يفصح عما شعر به حيال الأشياء التي رسمها، وعما رغب في أن يشعر به الآخرون. لم يكن مباليًا كثيرًا بما يسمّى «الواقع المثلث الأبعاد»، أي الصورة الفوتوغرافية الدقيقة للطبيعة. كان يضخّم مظهر الأشياء، ويغيّرها أيضًا، إن تلاءم ذلك مع هدفه. وهكذا بلغ من طريق آخر إلى حالة مماثلة للحالة التي وجد سيزان نفسه فيها خلال تلك الأعوام نفسها. كلاهما اتخذ الخطوة الخطيرة للتخلّي عن الفكرة التي تحدد «محاكاة الطبيعة» هدفًا للرسم. وبالطبع، فإن ما دعاهما إلى ذلك كان مختلفًا. عندما رسم سيزان طبيعة صامتة، أراد أن يستكشف العلاقة بين الألوان والأشكال، ولم يُدخِل «المنظور الصحيح» إلا بقدر ما احتاجت إليه تجربته الخاصة. أما فان غوغ فأراد أن تعبّر لوحاته عن مشاعره، واستخدم تحريف الأشكال عندما ساعده ذلك على تحقيق هدفه. كلاهما وصل إلى هذه النقطة من غير أن يكون عازمًا على إسقاط معايير الفن القديمة. فهما لم يتظاهرا بالثورية، ولم يرغبا في صدم النقاد الراضين عن أنفسهم. كلاهما في الواقع كاد يتخلّى عن الأمل في أن تسترعي لوحاته اهتمام أحد ـ لم يواصلا عملها إلا لأنهما كانا مرغمين على ذلك.





358
بول غوغان
أحلام اليقظة، 1897
زيت على قماش،
130.2×95.1 سم،
Courtauld Institute
Galleries, London

وكان الأمر مختلفًا مع فنان اتفق أن كان في جنوبي فرنسا في عام 1888، أي بول غوغان (Paul Gauguin) (1848 ـ 1903). كان فان غوغ شديد التوق إلى الصحبة، وكان يحلم بأخويّة فنانين من مثل «أخويّة ما قبل رفاييل» التي تأسست في إنكلترا، فأقنع غوغان الذي كان أكبر منه بخمس سنوات بأن ينضمّ إليه في آرل. كان غوغان رجلاً مختلفًا جدًّا عن فان غوغ. لم يكن عنده شيء من تواضعه وإحساسه بأنه صاحب رسالة. كان، على العكس، مزهوًا بنفسه وطموحًا. ومع ذلك كان هناك نقاط التقاء بين الاثنين. كان غوغان قد بدأ يرسم في فترة متأخرة نسبيًّا من حياته، مثل فان غوغ (كان سمسار بورصة ميسورًا)، ومثله ثقّف نفسه بنفسه. وعلى الرغم من ذلك، فإن صحبتهما قد انتهت نهاية فاجعة، إذ اعتدى فان غوغ في إحدى نوبات جنونه على غوغان الذي فرَّ إلى باريس. وبعد عامين غادر غوغان أوروبا كلها، وسافر إلى تاهيتي، إحدى جزر البحار الجنوبية المشهورة، بحثًا عن الحياة البسيطة. وقد فعل ذلك لأنه ازداد اقتناعًا بأن الفن كان يُحْدق به خطر الابتذال والسطحية، وأن كل الذكاء والمعرفة اللذين تراكما في أوروبا قد حرما الناس من أعظم مواهبهم، أي قوة المشاعر وكثافتها، والتعبير المباشر عنها.

لم يكن غوغان طبعًا أول فنان يرتاب في الحضارة. فمنذ أن أدرك الفنانون كنه «الأسلوب»، فقدوا الثقة بالتقاليد، وضاقوا ذرعًا بالمهارة البحتة. تاقوا إلى فن لا يقتصر على مهارات ممكنة التعلم، وإلى أسلوب لا يكون مجرد أسلوب، بل شيئًا قويًّا ومؤثرًا مثل العاطفة الإنسانية. فمضى دولاكروا إلى الجزائر بحثًا عن ألوان أشدّ، وحياة أقل تقييدًا. وفي إنكلترا أمل فنانو أخوية ما قبل رفاييل في العثور على هذه المباشرة والبساطة في فن «عصر الإيمان» الذي لم يلحق به فساد. وأُعجب الانطباعيون باليابانيين، غير أن فنهم كان معقدًا أو متكلفًا بالمقارنة مع الكثافة والبساطة اللتين تاق إليهما غوغان. درس هذا الفنان في البداية فن الفلاحين، ولكنه لم يتوقف عنده طويلاً. كان لا بد أن يغادر أوروبا، ويعيش بين سكان الجزر في البحار الجنوبية مثل واحد منهم، ويحقق خلاصه. والأعمال التي عاد بها من هناك أربكت حتى بعض أصدقائه السابقين. بدت وحشية وبدائية، وهذا ما كان يبتغيه غوغان تمامًا، لذلك شعر بالفخر عندما دُعي «بربريًّا». كان لا بد أن تكون ألوانه ومخططاته «بربرية» حتى ينصف أبناء الطبيعة الأنقياء الذين أعجب بهم في أثناء إقامته في تاهيتي. وحين ننظر إلى إحدى تلك اللوحات (شكل 358)، قد لا ننجح كل النجاح في استرجاع حالته النفسية. لقد تعودنا أن نرى «وحشية» متزايدة في الفن، ومع ذلك ليس صعبًا أن ندرك أن غوغان قد عزف نغمة جديدة. إن موضوع لوحاته ليس وحده الغريب وغير المألوف، لقد حاول أن يسبر نفوس السكان وينظر إلى الأشياء مثلهم. ودرس طرائق أصحاب الحرف منهم، وأدخل صور أعمالهم في لوحاته في أحوال كثيرة. لقد جاهد كي يتوافق تصويره للسكان مع الفن «البدائي». لذلك بسّط الخطوط المحددة للمعالم، ولم يتورّع عن استخدام بقع كبيرة من اللون القوي. وعلى خلاف سيزان، لم يقلقه أن تجعل هذه الأشكال المبسطة، والأنساق اللونية لوحاته تبدو مسطحة. لقد أسعده أن يغفل مشكلات الفن الغربي القديمة، عندما اقتنع أن ذلك يساعده على تصوير أبناء الطبيعة المتصفين بالنقاء والمشاعر العميقة. ربما لم ينجح دائمًا في تحقيق المباشرة والبساطة، غير أن هذا التوق إلى ذلك قد اتسم بالصدق وقوة العاطفة مثل توق سيزان إلى انسجام جديد، وتوق فان غوغ إلى رسالة جديدة، ذلك أن غوغان أيضًا قد ضحّى بحياته من أجل مثله الأعلى. شعر بأنه قد أسيء فهمه في أوروبا، فقرر العودة إلى جزر البحار الجنوبية عودة نهائية. وبعد أعوام من الوحدة والإحباط، مات هناك عليلاً محرومًا.

إن سيزان، وفان غوغ، وغوغان كانوا ثلاثة فنانين منعزلين عزلة يائسة، وقد واصلوا العمل لا يحدوهم إلا أمل قليل في أن يكونوا مفهومين. ولكن مشكلات فنهم التي كان شعورهم بها قويًّا قد اهتم بها فنانون آخرون من الجيل الأصغر الذي لم يجد ما يرضيه في المهارات التي اكتسبها في مدارس الفن. لقد تعلّموا

359

بيار بونار

الجلوس إلى المائدة،
1899

زيت على لوح من الخشب،
70×55 سم،
Stiftung Sammlung
E. G. Bührle, Zurich





360
فرديناد هودلر
بحيرة ثون، 1905
زيت على قماش،
80.2× 100 سم،
Musée d'Art et d'Histoire, Geneva

كيف يصوّرون الطبيعة، وكيف يرسمون رسمًا صحيحًا، وكيف يستخدمون اللون والفرشاة، كما أنهم استوعبوا دروس الثورة الانطباعية، وأصبحوا حاذقين في نقل وميض الجو وضوء الشمس. إن بعض الرسامين الكبار قد واصلوا السير في هذا الطريق بالفعل، وناصروا هذه الطرائق الجديدة في البلدان التي ظلّت مقاومة الانطباعية فيها قوية، على أن كثيرًا من رسامي الجيل الأصغر قد بحثوا عن طرائق جديدة من أجل حل المصاعب التي شعر بها سيزان، أو تجنبها في الأقل. وهذه المصاعب قد نشأت أساسًا من التعارض الذي نوقش سابقًا بين الرغبة في الحاجة إلى تدريج الإضاءة للإيحاء بالعمق، والرغبة في المحافظة على جمال الألوان التي نراها. كان الفن الياباني قد أقنعهم بأن اللوحة يمكن أن يكون تأثيرها أقوى إذا تمّت التضحية بالتشكيل والتفاصيل من أجل التبسيط الجريء. وكان فان غوغ وغوغان قد قطعا كلاهما شوطًا في هذا الطريق، فأكدا قيمة الألوان، وأهملا الإيحاء بالعمق، بل إن سورا ذهب إلى أبعد من ذلك في تجاربه التنقيطية. وأظهر بيار بونار (Pierre Bonnard) (1867 ـ 1947) مهارة وحساسية خاصتين في نقل الإحساس بالضوء واللون المضطربين إلى اللوحة التي تبدو كأنها نسيج مزين بالرسوم. وتوضح لوحة المائدة (شكل 359) كيف تلافى تأكيدَ المنظور والعمق من أجل إمتاعنا بالرسم الفني بالألوان. أما الرسام السويسري فرديناند هودلر (1853 ـ 1918) فقد ذهب في تبسيط مناظر الطبيعة في بلاده إلى أبعد من ذلك بغية إنجاز وضوح مثل وضوح الملصق (شكل 360).





وليس مصادفة أن يذكّرنا تصويرُه بالملصقات، لأنه اتضح أخيراً أن الأسلوب الذي تعلمته أوروبا من اليابان يناسب فن الإعلان على وجه خاص. وعند منعطف القرن لجأ هنري دو تولوز لوتريك (Henri de Toulouse-Lautrec) (1864 ـ 1901)، أحد أتباع ديغا الموهوبين، إلى مثل هذا الاقتصاد في فن الملصق الجديد (شكل 361).

361
هنري دو تولوز لوتريك
السفراء: أرستيد بريون، 1892
ملصق ليتوغرافي، 141.2×98 سم

واستفاد فن الرسوم التوضيحية من تطور هذه التأثيرات. إن أشخاصًا من مثل وليام موريس لم يكونوا ليقبلوا كتبًا رديئة الإخراج، أو رسومًا توضيحية تروي القصة فحسب من دون أخذ تأثيرها في الصفحة المطبوعة بالاعتبار، ولا سيما أنهم كانوا يذكرون الحب والعناية اللذين أولتهما العصور السابقة لإخراج الكتب. واكتسب الشاب المعجزة أوبري بيردسلي (Aubrey Beardsley) (1872 ـ 1898)، الذي ألهمه ويسلر والفن الياباني، شهرة مفاجئة في أوروبا كلها بما عمله من رسوم توضيحية متقنة باللونين الأبيض والأسود (شكل 362).

362
أوبري بيردسلي
رسم زُوّدت به مسرحية سالومي لأوسكار وايلد، 1894
مطبوعة بالأسود والأبيض على ورق ياباني، 34.3×27.3 سم

وكلمة الثناء التي كثر استعمالها في فترة الفن الجديد هذه هي كلمة «زخرفي». فاللوحات والرسوم المطبوعة كان ينبغي أن تبهج النظر قبل أن نتمكن من رؤية ما تمثل. وهذا النمط من التزيين قد مهّد الطريق في بطء وثبات لمقاربة جديدة للفن. فالأمانة للموضوع أو رواية قصة مثيرة، لم تعودا مهمتين كثيراً إن كانت الصورة أو الرسم المطبوع ممتعي التأثير. ومع ذلك تعاظم شعور بعض الفنانين بأن الفن

قد فقد شيئًا في هذا البحث، شيئًا حاولوا محاولة مستميتة أن يسترجعوه. ونحن نذكر أن سيزان قد شعر بأن ما فُقد هو النظام والتوازن، وأن انشغال الانطباعيين باللحظة العابرة قد دفعهم إلى إهمال أشكال الطبيعة المتصفة بالصلابة والديمومة. وشعر فان غوغ بأن الاستسلام للانطباعات البصرية وعدم اكتشاف شيء إلا خصائص الضوء واللون المرئية، عرّض الفن إلى خطر فقدان الكثافة والعاطفة اللتين لا يستطيع الفنان التعبير عن مشاعره للآخرين إلا بهما وحدهما. وأخيراً كان غوغان غير راضٍ تمامًا عن الحياة والفن كما وجدهما. تاق إلى شيء أبسط وأكثر مباشرة، وتمنى أن يجده بين البدائيين. إن ما ندعوه الفن الحديث قد صدر عن هذه المشاعر المستاءة. والحلول المتنوعة التي تلمّسها هؤلاء الفنانون الثلاثة قد أصبحت المثل العليا لثلاث حركات في الفن الحديث. إن حلّ سيزان قد أدّى في نهاية المطاف إلى التكعيبية (cubism) التي نشأت في فرنسا، وحلّ فان غوغ إلى التعبيرية (expressionism) التي وجدت استجابتها الكبرى في ألمانيا، وحلّ غوغان إلى مختلف أنواع البدائية (primitivism). ومهما بدت هذه الحركات «مجنونة» في البداية، فليس صعبًا أن نبيّن اليوم أنها كانت محاولات متسقة للنجاة من الورطة التي وجد الفنانون أنفسهم فيها.



فان غوغ يرسم عباد الشمس، 1888

رسم بول غوغان، زيت على قماش، 73×92 سم، Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

الفصل السابع والعشرون

الفن التجريبي

النصف الأول من القرن العشرين

عندما يتكلم الناس على «الفن الحديث»، يخطر لهم عادةً نوع من الفن قطع صلته تمامًا بتقاليد الماضي، وحاول أن يصنع أشياء لم يحلم بها فنان من قبل. ويحبذ بعض الناس فكرة التقدم، ويعتقدون أيضًا أن الفن يجب أن يجاري الأزمنة. ويفضّل آخرون شعار «الأيام القديمة الطيبة»، ويرون أن الفن الحديث كله باطل. ولكننا رأينا أن الأمر أكثر تعقيدًا من ذلك في الحقيقة، وأن الفن الحديث، شأنه شأن الفن القديم، قد نشأ استجابةً لمشكلات محددة. والذين يتأسفون على الانقطاع في التراث، يتمنّون أن يرجعوا إلى ما قبل الثورة الفرنسية في عام 1789، وقد يظنّ بعضهم أن هذا أمر ممكن. ففي ذلك الوقت بالذات، كما نعلم، امتلك الفنانون الوعي الذاتي المتعلق بالأسلوب، وأخذوا يجرّبون ويشكّلون حركات جديدة، ومذاهب جديدة أشبه بالشعارات. والأمر المستغرب هو أن ذلك الفرع من فروع الفن، والذي عانى كثيرًا من بلبلة الألسن، قد نجح في خلق أسلوب جديد ودائم، أما فن العمارة الحديث فقد تأخر، غير أن مبادئه الآن راسخة، بحيث لا يرغب في تحدّيها تحديًا جادًا إلا القلة. ونحن نذكر كيف أن البحث عن أسلوب جديد في البناء والزخرفة قد أدّى إلى تجارب الفن الجديد التي ما زالت الإمكانات التقنية لاستخدام الحديد فيها تقترن بالزخارف الرشيقة (شكل 349). ولكن فن العمارة في القرن العشرين لم يكن لينشأ من مثل هذا الاستخدام للمبتكرات. فالمستقبل كان يخصّ أولئك الذين قرروا الابتداء من جديد، والتخلص من الانشغال بالأسلوب أو الزخرفة، قديمة كانت أم حديثة. وبدلاً من التمسك بالقول: إن العمارة «فن جميل»، رفض المهندسون الشباب الزخرفة بالجملة، واقترحوا النظر إلى مهمتهم نظرًا جديدًا في ضوء الغاية منها.

إن هذه المقاربة الجديدة قد تجلّت في أنحاء عديدة من العالم، ولكنها كانت أكثر اتساقًا في أميركا منها في أي مكان آخر، لأن ثقل التقاليد فيها أقل عرقلة للتقدم التقني. كان واضحًا تنافر بناء ناطحات السحاب في شيكاغو، وتغطيتها بالزخارف المأخوذة من كتب النماذج الأوروبية. لذلك كان المهندس محتاجًا إلى عقل قوي، واقتناع واضح حتى يجعل زبائنه يقبلون منزلاً جديدًا كل الجدة. ولقد كان

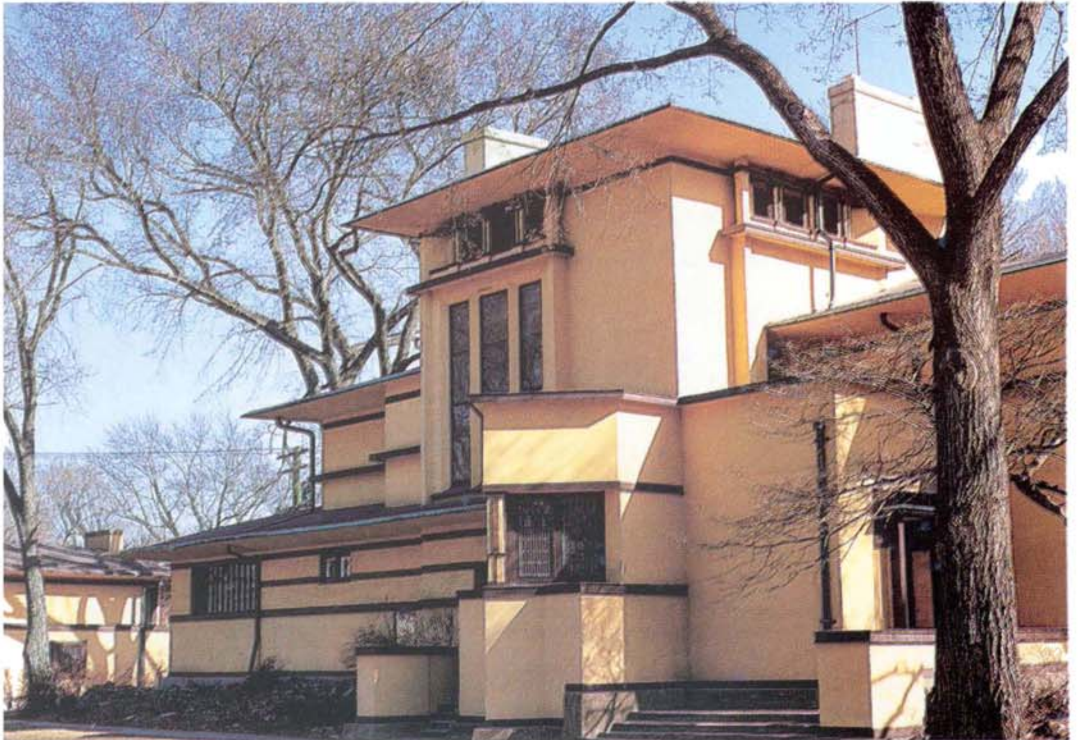
أنجح مهندسي تلك الفترة الأميركي فرانك لويد رايت (Frank Lloyd Wright) (1869 ـ 1950) . رأى أن الغرف هي ما يهمّ في المنزل وليس الواجهة، فإن كانت رحبة، ومنظمة من الداخل جيدًا، وملائمة لحاجات أصحابها، فلا شك في أن منظرها من الخارج سيكون مقبولاً. ربما لا تبدو وجهة النظر هذه ثورية جدًّا، غير أنها كانت بالفعل كذلك، ذلك أنها ساقت رايت إلى إغفال كل معايير البناء القديمة المكرورة، ولا سيما مطلب التناسق الصارم. إن الشكل 363 يظهر أحد المنازل الأولى التي بناها رايت في ضاحية من ضواحي الأثرياء في شيكاغو. لقد أزال كل الأفاريز والزينات، والحلى المعمارية المألوفة، وشاد منزلاً متلائمًا مع الغاية تمامًا. ومع ذلك لم يعتبر رايت نفسه مهندسًا. كان يؤمن بما دعاه «العمارة العضوية» التي تعني أن المنزل يجب أن يلبّي حاجات الناس، ويتوافق مع طبيعة البلاد مثل الكائنات الحية.

إن نفور رايت من تقبّل مطالبات المهندس يمكن أن يزداد تقديرنا له، بما أن هذه المطالبات قد أخذت تُطرح في ذلك الوقت طرحًا قويًّا ومقنعًا. لذلك، فإن كان موريس محقًّا في الاعتقاد بأن الآلة لم تستطع أن تنجح في محاكاة يدي الإنسان، فالواضح هو أن الحل كان في اكتشاف ما يمكن أن تعمله الآلة، وتنظيم تصاميمنا بحسب ذلك.

363

فرانك لويد رايت
540 جادة فير أوكس، أوك بارك، إلينوي، 1902

منزل بلا «أسلوب»





364
أندرو رينهارد
وهنري هوفميستر
وآخرون
مركز روكفلر، نيويورك،
1931 ـ 1939
أسلوب الهندسة الحديثة

إن هذا المبدأ قد رآه بعضهم إساءة بالغة للذوق واللياقة. فالتخلص من كل الزخارف كان يعني في الواقع أن المهندس الحديث قد قطع صلته مع تراث قرون عديدة. لقد نُحّيَ كل نسق «الطُرُز» الخيالية الذي تطور منذ زمن برونليسكي، وأُزيلت جميع شبكات الحلى المعمارية، والزخرفة الملولبة وأنصاف الأعمدة. ولما شاهد الناس هذه المساكن تراءت لهم جرداء عارية على نحو لا يطاق. ولكننا ألفنا جميعنا مظهرها، وتعلمنا كيف نستمتع بالخطوط المستقيمة الواضحة، والأشكال البسيطة لأساليب الهندسة الحديثة (شكل 364). ونحن مدينون بهذا الانقلاب في



365
فولتر غروبيوس
الباوهاوس (دار العمارة)،
ديساو، 1926

ذوقنا لبعض الرواد الذين كانت تجاربهم الأولى في استخدام مواد البناء الحديثة تُقابَل في أكثر الأحوال بالسخرية والعداء. والشكل 365 يظهر أحد المباني التجريبية الذي أصبح مركز دعاية عاصفًا للهندسة الحديثة وضدها. والمبنى هو الباوهاوس (Bauhaus) (دار العمارة) في ديساو (Dessau)، وهي مدرسة للهندسة المعمارية أسسها الألماني فولتر غروبيوس (Walter Gropius) (1883 ـ 1969)، ثم أغلقتها وألغتها الدكتاتورية النازية. لقد بُنيت لكي تثبت أن الفن والهندسة لا ينبغي أن يبقيا متباعدين كما كانا في القرن التاسع عشر، بل على العكس، يمكن أن يفيد أحدهما الآخر. شارك طلاب المدرسة في تصميم المباني وتجهيزها، وشُجِّعوا على استخدام مخيّلتهم، وعلى التجريب الجريء على ألا يغيب عن نظرهم هدف التصميم الذي وضعوه. وفي هذه المدرسة ابتُكرت أول مرة كراسي الصُلْب المستوية، وقِطَع أثاث مماثلة شائعة الاستخدام. والنظريات التي مثّلتها دار العمارة يتمّ تكثيفها أحيانًا في شعار «وظائفية العمارة» (functionalism) ـ الاعتقاد بأنه إذا صُمّم شيء للتوافق مع هدفه فحسب، فإننا نستطيع أن ندع الجمال وشأنه. ومن المؤكد أن هذا الاعتقاد فيه كثير من الصحة. فهو قد ساعدنا، على كل حال، في التخلّص من الزخارف التي لا ذوق فيها، ولا ضرورة لها، والتي كدستها أفكار «الفن» في مدننا وغرفنا في القرن التاسع عشر. ولكن هذا الشعار يرتكز في الحقيقة على تبسيط مبالغ فيه، شأن كل الشعارات. ولا شك في أن هناك أشياء صحيحة من الناحية الوظيفية، إلا

أنها قبيحة بعض الشيء، أو عادية في الأقل. وأفضل أعمال هذا الأسلوب جميلة لا لأنها تتوافق مع الوظيفة التي أُنشئت من أجلها، بل لأن رجالاً ذوي ذوق وحصافة قد صمموها، عرفوا كيف يجعلون البناء متوافقًا مع هدفه، و«مرْضيًا» للنظر أيضًا؟ واكتشاف هذه التوافقات الخفيّة يحتاج إلى كثير من التجربة والخطأ. يجب أن يكون المهندسون أحرارًا في اختيار مختلف التناسبات، ومختلف المواد. وبعض هذه التجارب قد يفضي بهم إلى طريق مسدودة، ولكن التجربة المكتسبة ينبغي ألا تذهب سدى بسبب ذلك. فالفنانون لا يمكن أن يتوخوا الأمان دائمًا، إذ لا شيء أكثر أهمية من الاعتراف بالدور الذي أدّته حتى التجارب المتهورة أو الغريبة في تطوير تصاميم جديدة نعتبرها الآن مسلمات تقريبًا.

إن قيمة الابتكارات والتجديدات الجريئة في فن العمارة معترف بها على نطاق واسع إلى حد ما، ولكن قليلاً من الناس يدرك أن الوضع في الرسم والنحت لا يختلف عن ذلك. وكثير من غير الميّالين إلى ما يدعونه «هذه الأشياء المفرطة الحداثة»، ربما يندهشون عندما يعلمون مقدار ما تغلغل منها في حياتهم، وساعد في صياغة أذواقهم، وخياراتهم. فالأشكال وأنساق اللون التي طوّرها متمردو الحداثة المتطرفون في الرسم قد أصبحت المخزون العام للفن التجاري. وعندما نراها على الملصقات، وأغلفة المجلات، والأقمشة، تبدو لنا عادية تمامًا. ويمكن أن يقال أيضًا إن الفن الحديث قد وجد وظيفة جديدة في أن يكون حقلاً تختبر فيه طرائق جديدة للجمع بين الأشكال والتصاميم.

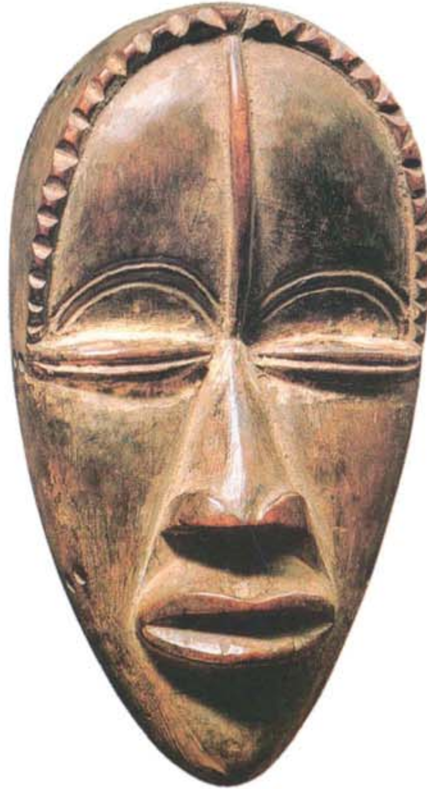
ولكن ما الذي ينبغي أن يجرّب الرسام؟ ولماذا لا يرضى بالجلوس أمام الطبيعة، وبذل المستطاع في رسمها؟ يبدو أن الجواب هو أن الفن قد ضلّ السبيل لأن الفنانيين قد اكتشفوا أن المطالبة البسيطة بأن «يرسموا ما يرون» متناقضة مع ذاتها. وهذا يبدو واحدة من المفارقات التي يحبّ النقاد والفنانون المحْدثون أن يغيظوا بها الجمهور الطويل المعاناة، أما الذين تتبعوا هذا الكتاب من البداية فلا ينبغي أن يجدوا فهم هذا الأمر عسيرًا. نحن نذكر كيف كان الفنان البدائي يصوّر وجهًا، على سبيل المثال، باستخدام أشكال بسيطة وليس نسخ وجه حقيقي (شكل 25)، ولقد رجعنا كثيرًا إلى المصريين وأساليبهم التي لم يصوّروا بها ما كانوا يرون بقدر ما صوّروا ما كانوا يعرفون. ثم نفخ الإغريق والرومان الحياة في هذه الأشكال التخطيطية، واستخدمها فن العصور الوسطى بدوره لرواية قصة، والفن الصيني للتأمل. وفي كل هذه المراحل لم يكن الفنان يُدفع إلى «رسم ما يرى». إن هذه الفكرة لم تتضح إلا في عصر النهضة. ففي بداية ذلك العصر، بدت الأمور أنها سائرة على ما يرام. فالمنظور العلمي، و«التبخير»، وألوان البندقية، والحركة والتعبير، أُضيفت إلى وسائل الفنان في تصوير العالم المحيط به، ولكن كل جيل اكتشف أن

هناك «جيوب مقاومة» ما زالت خفيّة، ومعاقل تقاليد حملت الفنانين على تطبيق أشكال تعلّموها، وليس تصوير ما رأوه بالفعل. واقترح متمردو القرن التاسع عشر كنس كل هذه التقاليد، فعولجت واحدة تلو أخرى، إلى أن أعلن الانطباعيون أن طرائقهم تتيح لهم أن يرسموا على القماشة فعل الرؤية بكل «دقة علمية».

كانت اللوحات التي نتجت من هذه النظرية أعمالاً فنية بالغة الروعة، ولكن يجب ألا يحجب عنا هذا أن الفكرة التي ارتكزت عليها لم تكن صحيحة تمامًا. ومنذ تلك الأيام تزايد إدراكنا لاستحالة فصل ما نراه عما نعرفه. من يُولد أعمى، ثم يكتسب القدرة على الرؤية في ما بعد، يجب أن «يتعلم» كيف يرى. ونحن نستطيع بشيء من الانضباط الذاتي والمراقبة الذاتية أن نكتشف أن ما ندعوه رؤية يتلوّن ويتشكّل دائمًا بما نعرفه (أو نعتقده) عما نراه. ويتضح هذا تمامًا حين تكون الرؤية والمعرفة مختلفين. ويتفق أن نخطئ في الرؤية، فنشاهد أحيانًا، على سبيل المثال، شيئًا صغيرًا قريبًا من عيوننا وكأنه جبل كبير على الأفق، أو ورقة مرفرفة كأنها طائر. وحين ندرك أننا مخطئون، يمكن ألا نراها كما رأيناها قبلاً. ولو ترتّب علينا أن نرسم هذه الأشياء، لاستخدمنا بالتأكيد أشكالاً وألوانًا مختلفة قبل الاكتشاف وبعده. وفي واقع الأمر، حالما نتناول القلم، ونشرع في الرسم، فإن فكرة الاستسلام السلبي لما ندعوه انطباعاتنا الحسية تصبح كلها منافية للعقل. فالمنظر الذي نراه من النافذة يمكن أن نراه بآلاف الأشكال المختلفة. فأيها هو انطباعنا الحسي؟ لا بد أن نختار، لا بد أن نبدأ من مكان ما، أن نرسم صورة للمنزل على الجانب الآخر للطريق، وأن نرسم أمامه أشجارًا. وفي كل الأحوال، علينا أن نبدأ بشيء من مثل الخطوط أو الأشكال «التقليدية». من الممكن أن يُقمع «المصري» في داخلنا، ولكن لا يمكن أن يُهزم تمامًا.

ها هي ذي في اعتقادي المشكلة التي تحسسها الجيل الذي أراد اتباع الانطباعيين وتجاوزهم، والتي ساقتهم في النهاية إلى رفض التراث الغربي بأسره، فإذا كان «المصري»، أو الطفل في داخلنا، يصرّ على البقاء هناك، فلمَ لا نواجه حقائق التصوير الأساسية مواجهة صادقة؟ لقد استدعت تجارب الفن الجديد الصور اليابانية المطبوعة للمساعدة على حل الأزمة، ولكن لِمَ الاقتصار على مثل هذه الأعمال المتأخرة والمعقدة؟ أما كان من الأفضل العودة إلى البداية، والبحث عن فن «البدائيين» الأقحاح، عن أصنام أكلة لحوم البشر، وأقنعة القبائل المتوحشة؟ ففي أثناء الثورة الفنية التي بلغت أوجها قبل الحرب العالمية الأولى، كان الإعجاب بالنحت الزنجي أحد الاهتمامات التي جمعت بالفعل فنانين شبابًا متبايني المشارب. كان يمكن ابتياع مثل هذه الأشياء من محلات التحف بقليل من المال، وهكذا حلّ قناع إحدى قبائل أفريقيا محل نسخة من تمثال أبولو بلفيدير

(شكل 64) الذي كان يزيّن مرسم الفنان الأكاديمي. ومن السهل أن نفهم، عندما ننظر إلى أحد أعمال النحت الأفريقي (شكل 366)، لماذا استهوت صور مثل هذه جيلاً سعى إلى الخروج من مأزق الفن الغربي. إن هؤلاء الحرفيين لم يشغل بالهم على ما يبدو «الصدق مع الطبيعة»، ولا «الجمال المثالي» اللذان كانا موضوعي الفن الأوروبي التوأمين، بيد أن أعمالهم قد امتلكت ما يبدو أن الفن الأوروبي قد افتقده تمامًا في ذلك السعي المديد إلى التعبيرية الشديدة، والتركيب الواضح، والتقنية المباشرة البسيطة.



366
قناع قبيلة دان، أفريقيا الغربية، 1910 ـ 1920
خشب مع صلصال أبيض حول الجفنين، الارتفاع 17.5 سم، Von der Heydt Collection, Museum Rietberg, Zurich

نحن نعرف اليوم أن تقاليد الفن القبلي أكثر تعقيدًا وأقل «بدائية» مما اعتقد مكتشفوه، وفي ما تقدم رأينا أيضًا أن محاكاة الطبيعة لم تكن مستثناة من أهدافه (شكل 23). ومع ذلك، فإن أسلوب هذه الأشياء الطقسية يمكن أن يكون نقطة التقاء عامة للبحث عن قوة التعبير، والتركيب، والبساطة التي ورثتها الحركات الجديدة عن تجارب المتمردين الثلاثة المنعزلين: فان غوغ وسيزان وغوغان.

وفي كل الأحوال، ترتب على فناني القرن العشرين هؤلاء أن يكونوا مبتكرين. كان عليهم لكي يسترعوا الانتباه ألا يسعوا إلى اكتساب البراعة التي تعجبنا عند فناني الماضي الكبار، بل إلى الأصالة. فأي افتراق عن التراث أثار اهتمام النقاد، واجتذب أتباعًا، كان يُرحَّب به مذهبًا جديدًا سوف ينتمي إليه المستقبل. ومع أن ذلك المستقبل لم يستمر طويلاً على الدوام، فإن تاريخ فن القرن العشرين يجب أن يلاحظ هذا التجريب المتململ، لأن معظم الفنانين الموهوبين في هذه المرحلة قد شاركوا في هذا الجهد.

ربما تكون تجارب التعبيرية هي الأسهل توضيحًا بالكلمات. ولعل المصطلح ذاته لم يُحسن اختياره، لأننا نعرف أننا نعبّر جميعنا عن أنفسنا في كل ما نفعل أو ما نحجم عن فعله. ولكن الكلمة أصبحت وصفًا ملائمًا تمامًا لأن تقابلها مع

كلمة انطباعية يجعلها سهلة التذكر. لقد أوضح فان غوغ في إحدى رسائله كيف شرع في رسم صورة صديق عزيز. كان الشبه المتعارف عليه المرحلة الأولى ليس غير. وبعد أن رسم الصورة «الصحيحة»، أخذ يغيّر الألوان والخلفية:

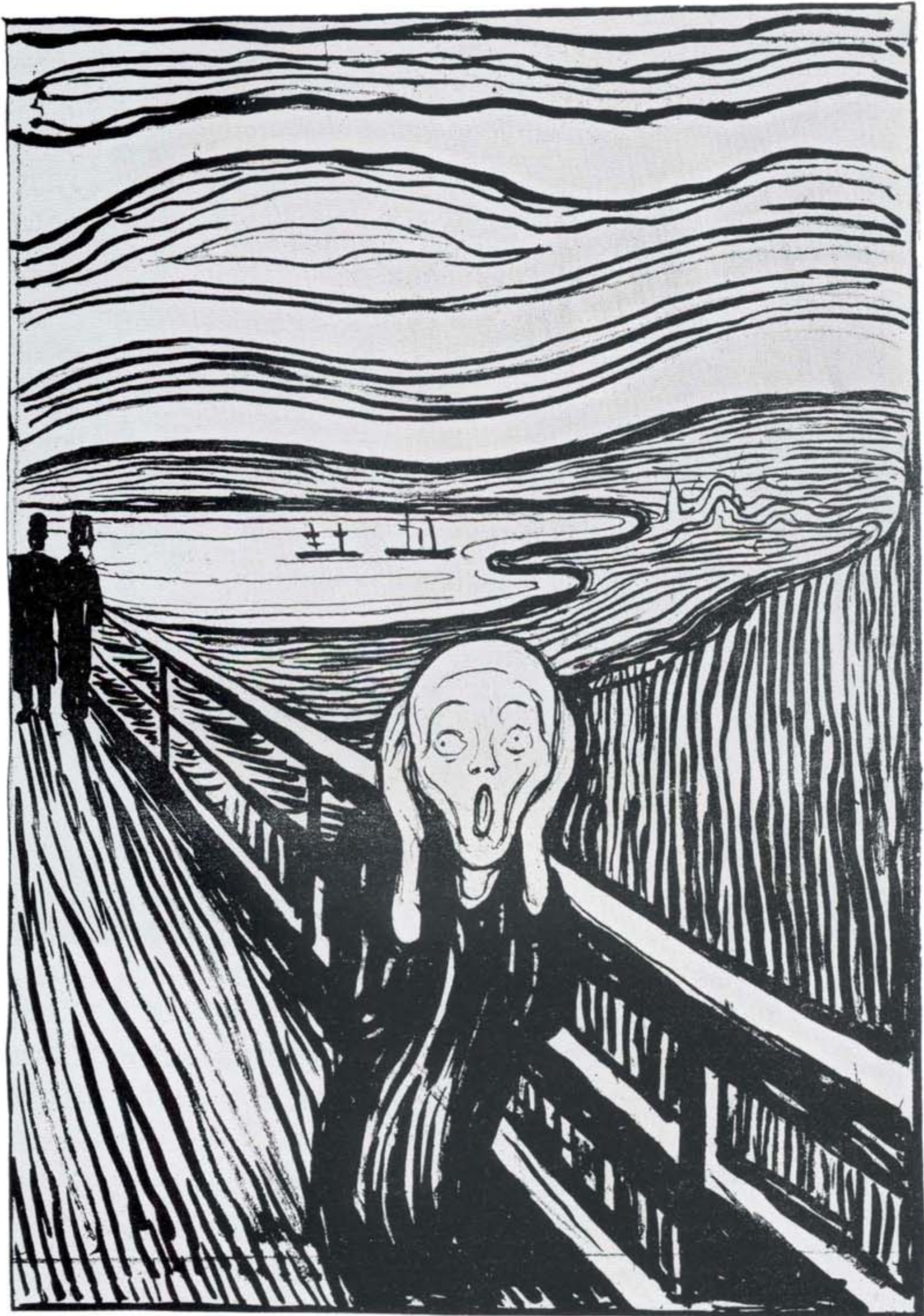
إنني أبالغ في لون الشعر الأشقر، أتناول اللون البرتقالي، والكروم (chrome)، والليموني، ولا ألوّن جدار الغرفة المتواضع وراء الرأس، بل ألوّن ما لا يُحدّ. ومن أشدّ لون أزرق وأغنى ما تقدمه لي لوحة الألوان أصنع خلفية بسيطة. فيبرز الرأس الأشقر المشعّ إزاء هذه الخلفية الشديدة الزرقة بروزاً مكتنفًا بالغموض مثل نجمة في زرقة السماء. والجمهور، يا صديقي العزيز، لن يرى، ويا للأسف، إلا صورة كاريكاتيرية في هذه المبالغة، ولكن ما أهمية ذلك بالنسبة إلينا؟

كان فان غوغ على حق في القول: إن الأسلوب الذي اختاره يمكن مقارنته بأسلوب رسام الكاريكاتور. فالرسم الكاريكاتوري كان على الدوام «تعبيريًّا»، لأن الرسام يتلاعب بصورة ضحيته، ويشوّهها لتعبّر عما يشعر به حيال صاحبها. ويبدو أن أحدًا لم يستصعب فهم هذه التشويهات للطبيعة ما دامت مبحرة تحت راية الفكاهة. فالفن الساخر كان مجالاً مسموحًا فيه كل شيء، لأن الناس لم يقاربوه بانحيازاتهم التي يحتفظون بها للفنون الجميلة. غير أن فكرة الكاريكاتير الجاد، أي الفن الذي لا يغيّر مظهر الأشياء عمدًا للتعبير عن إحساس بالتفوق، بل ربما عن الحب، أو الإعجاب، أو الخوف، قد ثبت بالفعل أنه حجر عثرة، كما تنبأ فان غوغ. ومع ذلك لا ينطوي هذا الفن على أشياء متناقضة. فالحقيقة المعقولة هي أن مشاعرنا نحو الأشياء تلوّن رؤيتنا لها، وتلوّن الأشكال التي نتذكّرها أيضًا. ومن المؤكد أننا جميعًا قد اكتشفنا بالتجربة اختلاف المنظر ذاته حينما نراه ونحن سعداء وحينما نراه ونحن حزانى.

367
إدفارد مونك
الصرخة، 1895
ليثوغراف، 35.5×25.4 سم

كان الرسام النرويجي إدفارد مونك (Edvard Munch) (1863 ـ 1944) من أوائل الفنانين الذين ذهبوا في استكشاف هذه الإمكانات إلى أبعد مما ذهب فان غوغ. إن الشكل 367 يُظهر ليثوغرافًا عمله في عام 1895 ودعاه «الصرخة»، وهو يرمي إلى التعبير عن الانفعال المفاجئ، وكيف يغيّر كل انطباعاتنا الحسية. فالخطوط كلها تبدو مفْضية إلى مركز اللوحة ـ الرأس الصارخ. وتَظهر الخلفية كلها مشاركة في انفعال الصرخة وألمها المبرّح. إن وجه الشخص الصارخ مشوّه بالفعل مثل صورة كاريكاتيرية، فالعينان الجاحظتان والوجنتان الغائرتان تستحضر رأس إنسان ميت. لا بد أن شيئًا فظيعًا قد حدث، والصورة تزيد من ضيقنا لأننا لن نعرف أبدًا ماذا تعني الصرخة.

لعل ما أزعج الجمهور من الفن التعبيري لم يكن تشويه الطبيعة بقدر ما كان الابتعاد من الجمال. من المعترف به أن الرسام الكاريكاتيري قد يبرز قبح الشخص





368
كايت كولويتز
الحاجة، 1893 ـ 1901
ليتوغراف 15.5×15.2 سم

ـ فذلك هو عمله. ولكن ما رفض بقوة هو أن ينسى الفنانون الذين ادعوا الجديّة أن يسبغوا الكمال على الأشياء، إذا وجب عليهم تغيير مظهرها، لا أن يجعلوها قبيحة. ولكن مونك كان من الممكن أن يردّ بأن صرخة الألم المبرّح ليست جميلة، كما أن النظر إلى الجانب السارّ من الحياة ليس صادقًا. وذلك لأن التعبيريين كانوا شديدي التعاطف مع معاناة البشر من الجوع والعنف والآلام، بحيث إنهم مالوا إلى الاعتقاد بأن الإصرار على التوافق والجمال في الفن لم يتولّد إلا من رفض الصدق. وبدا لهم فن كبار الرسامين الكلاسيكيين من مثل رفاييل وجورجوني مراءً ونفاقًا. لقد أرادوا أن يواجهوا حقائق وجودنا الصارخة، وأن يعبروا عن البشعين والمحرومين

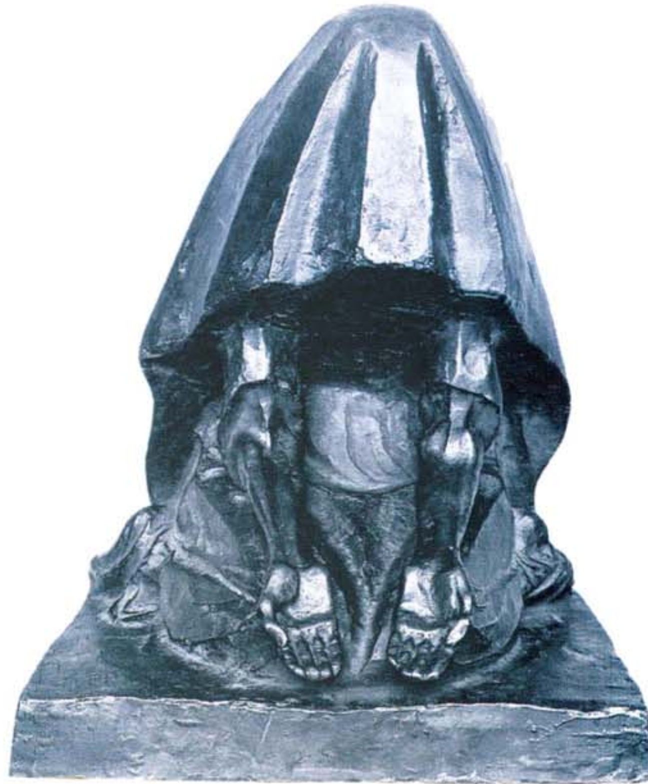


369
إميل نولده
النبي، 1912
طبعة من محفورة خشبية، 22.2×32.1 سم

من الحقوق الطبيعية، وأصبحت عندهم مسألة شرف تقريبًا أن يتحاشوا كل ما أحسّوا أنّ فيه جمالاً وأناقة، وأن يصدموا «البرجوازي»، وينتزعوه من رضاه المتوهم أو الحقيقي عن نفسه.

إن الفنانة الألمانية كايت كولويتز (Käthe Kollwitz) (1867 ـ 1945) لم تبدع رسومها وصورها المطبوعة المحركة للعواطف من أجل الإثارة في المقام الأول. كانت عميقة التعاطف مع الفقراء والمسحوقين الذين رغبت في مناصرة قضيتهم. والشكل 368 يشكل جزءًا من سلسلة صور من تسعينيات القرن التاسع عشر أوحت بها مسرحية تعالج محنة عمال نسيج في صِقليّة خلال فترة عمّت فيها البطالة والتمرد الاجتماعي. إن مشهد الطفل المحتضر لا يَرِدُ في المسرحية، ولكن إدخاله في اللوحة يزيد من شدة تأثيرها. وعندما اقتُرح أن تُمنح السلسلة ميدالية ذهبية نصح الوزيرُ المسؤول الإمبراطورَ ألا يقبل التوصية «نظرًا إلى موضوع العمل، وأسلوبه الطبيعي، وافتقاره التام إلى العناصر المخفّفة والمهدّئة». وعلى خلاف ميليه (شكل 331) الذي أراد أن تشعرنا لوحته «اللاقطات» بعظمة العمل، فإن كايت ما رأت مخرجًا إلا مخرج الثورة. ولا عجب أن يلهم عملها كثيرًا من الفنانين والدعاة في الشرق الشيوعي، حيث عرفت هناك أكثر مما عرفت في الغرب.

وفي ألمانيا تكررت أيضًا المناداة بالتغيير الجذري. ففي عام 1906 أسس عدد من الرسامين الألمان جمعية سمّوها (Die Brücke) (الجسر) بغية قطع الصلة تمامًا بالماضي، والنضال من أجل فجر جديد. وشاطرهم إميل نولده (Emil Nolde) (1867 ـ 1956) أهدافهم، مع أنه لم ينتسب إلى الجمعية إلا فترة قصيرة. والشكل 369 يُظهر طبعة من إحدى محفوراته المؤثرة، وهي محفورة «النبي» التي توضّح جيدًا ما رمى إليه هؤلاء الفنانون من تأثيرات قوية مثل تأثيرات الملصق تقريبًا. وبما أن الانطباع اللطيف لم يعد غاية لهم، فإن التبسيط كان



370
إرنست بارلاخ
الرحمة! 1919
خشب، الارتفاع 38 سم،
مجموعة خاصة

ينبغي أن يبقى في خدمة التعبير الشديد، وبالتالي يتركز كل شيء في نظرة النبي المحدقة المنتشية.

لقد وجدت الحركة التعبيرية في ألمانيا أخصب تربة لها، ونجحت بالفعل في إثارة غضب «الإنسان الصغير» هناك، ورغبته في الانتقام. وعندما تولّى النازيون السلطة في عام 1933، حُظر الفن الحديث، ونُفي أبرز قادة الحركة، أو مُنعوا من العمل. ومن هؤلاء كان النحات التعبيري إرنست بارلاخ (Ernst Barlach) (1870 ـ 1938) الذي يُظهر تمثالُه «الرحمة!» في (الشكل 370) أن التعبير عظيم القوة في هذه الإشارة البسيطة التي تقوم بها المتسولة العجوز المعروقة اليدين، وهذا الموضوع الطاغي لا يسمح لشيء بأن يلهينا عنه. فالمرأة أسدلت رداءها على وجهها، والشكل المبسّط لرأسها المغطّى يزيد من استنفار مشاعرنا. وليست مطروحة هنا مسألة اعتبار هذا العمل جميلاً أو قبيحًا مثلما كانت غير مطروحة في حالة رمبرنت، أو غرونويلد، أو تلك الأعمال «البدائية» التي استحوذت على إعجاب التعبيريين.

ومن بين الرسامين الذين صدموا الجمهور برفضهم أن يروا إلا الجانب المضيء من الأشياء، كان الرسام النمساوي أوسكار كوكوشكا (Oskar Kokoschka) (1886 ـ 1980) الذي أثارت أعماله الأولى عاصفة من الغضب عندما عُرضت في

فيينا عام 1909. و(الشكل 371) يظهر إحدى تلك اللوحات المبكرة التي تصور ولدين يلهوان. إنها تبدو لنا مماثلة للحياة ومقنعة على نحو مدهش، ولكن ليس صعبًا علينا أن نفهم لماذا أثارت هذه الصورة ذلك الاعتراض. فإذا عدنا إلى صور الأولاد التي رسمها فنانون كبار من مثل روبنز (شكل 257)، أو فلاسكس (شكل 267)، أو رينولدز (شكل 305)، أو غينزبورو (شكل 306)، أدركنا سبب الصدمة. ففي الماضي كان ينبغي أن يبدو الولد في اللوحة وسيمًا وراضيًا. كان الكبار غير راغبين في معرفة أحزان الطفولة ومعاناتها، ولو أقنعهم أحد بذلك الموضوع لامتعضوا منه. ولكن كوكوشكا لم يكن ليتفق مع هذه المطالب التقليدية. نحن نشعر بأنه نظر إلى هذين الولدين نظرة المشفق المتعاطف. لقد التقط لهفتهما واستغراقهما في الأحلام، وارتباك حركاتهما وتنافر جسديهما الناميين. ولكي يبرز ذلك لم يكن في وسعه الاعتماد على ذخيرة فن الرسم الصحيح، ولكن عمله اكتسب مزيدًا من الصدق مع الحياة لافتقاره إلى الدقة التقليدية.

من الصعب أن ندعو فن بارلاخ وكوكوشكا «تجريبيًّا». ولكن من المؤكد أن مذهب التعبيرية في حد ذاته قد شجّع التجريب إن كان الهدف إخضاعه للاختبار. فإن كان المذهب محقًّا في أن المهم في الفن ليس تقليد الطبيعة، بل التعبير عن المشاعر من خلال اختيار الألوان والخطوط، فمن المشروع أن نسأل: ألا يمكننا

371

أرسكار كوكوشكا

ولدان يلهوان، 1909

زيت على قماش،

108×73 سم،

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg



أن نجعل الفن أنقى بالتخلص من الموضوع، والاعتماد على تأثيرات الألوان والأشكال حصرًا. والموسيقى التي تتقدم من غير عكّازة الكلمات كانت مثالاً كثيرًا ما أوحى للفنانين والنقاد بحلم الموسيقى البصرية الخالصة. وينبغي أن نتذكر أن ويسلر قد قطع شوطًا في هذا الاتجاه، وذلك بإعطاء لوحاته أسماء موسيقية (شكل 348). ولكن أن نتحدث عن هذه الإمكانات حديثًا عامًا شيء، وأن تُعرض لوحة لا يعرف موضوعها شيء آخر. والظاهر هو أن أول فنان قام بذلك هو الرسام الروسي فاسيلي كاندنسكي (Wassily Kandinsky) (1866 ـ 1944) الذي كان يعيش في ذلك الوقت في ميونخ. كان كاندنسكي، شأن كثير من أصدقائه الرسامين الألمان، صوفيًّا يكره قيم التقدم، وقيم العلم، ويتوق إلى تجديد العالم من خلال فن جديد يقوم على «الاستبطان» البحت. ففي كتابه المحتدم العاطفة، والمضطرب بعض الشيء **الروحانية في الفن** (1912) شدّد على التأثيرات النفسية للون الخالص، كما يمكن أن يكون للأحمر الفاتح تأثير نداء النفير في نفوسنا. واقتناعه بأن خلق مشاركة وجدانية بهذه الطريقة أمر ممكن ولازم قد شجّعه على عرض هذه المحاولات الأولى في الموسيقى اللونية (شكل 372)، وهي المحاولات التي أسست بالفعل ما عُرف في ما بعد بالفن التجريدي.

كثيرًا ما قيل: إن كلمة «تجريدي» ليست بالكلمة المناسبة، واقتُرح بدلاً منها كلمات من مثل «اللاموضوعي» أو«اللامجازي». ولكن كل التسميات الشائعة في تاريخ الفن قد حدثت بالمصادفة، كما رأينا سابقًا. فما يهمّ هو العمل الفني وليس التصنيف. ومع أننا قد نشكّ في أن تجارب كاندنسكي الأولى في الموسيقى اللونية قد حالفها النجاح، فلا يصعب علينا أن نتفهم الاهتمام الذي أثارته. وعلى الرغم من ذلك، فإن «الفن التجريدي» لم يكن مرجحًا أن يصبح حركة من خلال التعبيرية وحدها. وحتى نفهم نجاحه، ونفهم مجمل تحوّل المشهد الفني في تلك الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الأولى، علينا أن نلتفت إلى باريس ثانية. ففي باريس نشأت التكعيبية، وهي الحركة التي تجاوزت في تخليّها الجذري عن تراث التصوير الغربي موسيقى كاندنسكي اللونية التعبيرية.

إن التكعيبية لم تشرع في إلغاء التصوير، بل في إصلاحه فحسب. ولكي نفهم المشكلات التي سعت التجارب التكعيبية إلى حلها، علينا أن نتذكر أعراض الثورة والأزمة التي نوقشت في الفصل السابق. نحن نذكر مشاعر القلق التي أثارتها الفوضى العجيبة التي اتصفت بها «اللقطات السريعة» للزائل من المناظر التي رسمها الانطباعيون، ونذكر التوق إلى مزيد من النظام والبنية والتصميم، وهو ما بعث الحياة في موضّحي الفن الجديد الذين لا يقلّ تركيزهم على تبسيط الزخرفة عن تركيز رسامين من مثل سورا وسيزان.



372
فاسيلي كاندنسكي
قوزاق، 1910 ـ 1911
زيت على قماش،
130×95 سم،
Tate Gallery, London

إن هذا البحث قد كشف عن مشكلة واحدة، وهي التعارض بين الشكل والتجسيم. والتجسيم في الفن، كما نعلم جميعًا، يتحقق من خلال ما ندعوه التظليل الذي يظهر سقوط الضوء. وعلى هذا، فإن تبسيطًا جذريًّا للشكل أمكن أن يكون مدهشًا تمامًا في ملصقات تولوز لوتريك، أو صور بيردسلي التوضيحية (الشكلان 361 و362)، ولكن في غياب التظليل، فإن النتيجة هي التسطيح. ولقد رأينا أن فنانين من مثل هولدر (شكل 360)، أو بونار (شكل 359)، ربما رحّبوا بهذه الميزة لأنها أضفت أهمية جديدة على أشكال تكويناتهم، ولكن إهمالهم مظهر التجسيم أدّى إلى مواجهة لا مناص منها مع المشكلة التي نشأت في عصر النهضة عند استخدام المنظور، أي ضرورة التوفيق بين تصوير الواقع ووضوح التصميم.

إن المشكلة قد انعكست الآن: فالفنانون الذين أعطوا الأولوية للتصميم الزخرفي ضحّوا بالتجسيد القديم للأشكال جميعًا بالضوء والظل. والحق هو أن هذه التضحية يمكن اعتبارها تجربة تحرر. فالألوان الجميلة والنقيّة التي أسهمت ذات يوم في إضفاء البهاء على المنمنمات وزجاج النوافذ في العصور الوسطى (شكل 121)، لم تعد أخيرًا تغشّيها الظلال. ولما أخذت أعمال فان غوغ وغوغان



تلفت الانتباه، أصبح تأثيرها ملموسًا هنا. فكلاهما شجع الفنانين على التخلّي عن الفن المصقول المفرط النقاء من أجل أن تكون أشكالهم وأنساقهم اللونية صريحة ومباشرة. لقد جعلا الفنانين يضيقون ذرعًا بالتنميق، ودفعاهم إلى البحث عن ألوان فاقعة، وتوافقات «بربرية» جريئة. وفي عام 1905 أقام معرضًا في باريس مجموعة من الفنانين الشباب عُرفوا في ما بعد باسم les fauves (الوحشيون)، واللفظة تعني «الوحوش» أو «الهمج»، وهم مدينون بهذا الاسم لإهمالهم الصريح لأشكال الطبيعة، واحتفائهم بالألوان العنيفة. وفي واقع الأمر لم يكن فيهم إلا القليل من الهمجية. كان هنري ماتيس (1869 ـ 1954)، أشهر فنان في هذه المجموعة، أصغر بعامين من بيردسلي، وصاحب موهبة مماثلة في التبسيط الزخرفي. درس أنساق الألوان في السجاجيد الشرقية وطبيعة أفريقيا الشمالية، وطوّر أسلوبًا كان له تأثير كبير في التصميم الحديث. ويظهر (الشكل 373) إحدى لوحاته العائدة إلى عام 1908، وهي «مائدة العشاء». نستطيع أن نرى أن ماتيس قد واصل ما اكتشفه بونار، ولكن في حين أراد بونار الاحتفاظ بالضوء والألق، فإن ماتيس ذهب إلى أبعد من ذلك في تحويل المنظر الذي أمامه إلى تصميم زخرفي. إن التفاعل بين تصميم ورق الجدار ونسيج غطاء المائدة من جهة، والأشياء الموضوعة على المائدة من جهة أخرى، هو موضوع اللوحة الرئيس. وحتى الشكل الإنساني والمنظر الطبيعي المرئي من خلال النافذة يشكلان جزءًا من هذا التصميم، وما يجعله متماسكًا تمامًا هو أن المظهر العام للمرأة والأشجار قد جرى تبسيطه كثيرًا، بل جرى تحريفه لكي يتناسب مع الأزهار وورق الجدار. والحقيقة هي أن الفنان قد سمّى اللوحة: «انسجام باللون الأحمر» معيدًا إلى ذاكرتنا عناوين ويسلر (الشكلان 347 و348). ومع أن الألوان الفاتحة والتخطيط البسيط في لوحات ماتيس فيها شيء من زخرفة رسوم الأطفال، فإنه لم يتنازل لحظة واحدة عن الصقل والتنميق. وهذا هو موطن قوته، مع أنه كان موطن ضعفه أيضًا، لأنه أخفق في الإشارة إلى المخرج من المأزق. وكان مأزقًا لم يتمّ التغلب عليه إلا عندما أصبح مثال سيزان معروفًا ومدروسًا، وهو ما حدث بعد وفاة هذا الرسام في عام 1906، حين نُظّم في باريس معرض ضخم اشتمل على آثار الفنان خلال حقبة من الزمن.

373
هنري ماتيس
مائدة العشاء، 1908
زيت على قماش،
180×220 سم،
Hermitage, St Petersburg

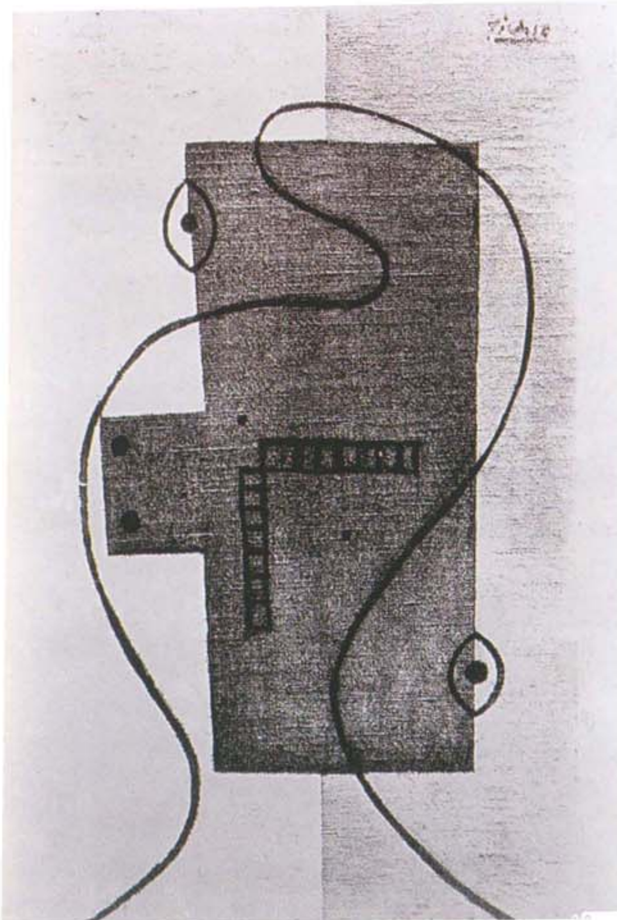
إن هذا الكشف لم يؤثر في فنان أكثر مما أثّر في رسام شاب من إسبانيا هو بابلو بيكاسو (1881 ـ 1973). كان بيكاسو ابن مدرس رسم، وفي مدرسة الفن في برشلونة كان أشبه بالأعجوبة. وفي سن التاسعة عشرة قصد باريس، ورسم هناك موضوعات من شأنها أن تروق الانطباعيين: رسم متسوّلين ومنبوذين ومتسكعين ولاعبي سيرك. ولكن الواضح أنه لم يجد ما يرضيه في هذه الأعمال، فبدأ يدرس الفن البدائي الذي لفت الانتباه إليه غوغان وربما ماتيس. ويمكننا أن نتخيّل ما

تعلّمه من هذه الأعمال. تعلّم كيف يشكّل صورة وجه أو شيء من بضعة عناصر بسيطة جدًّا (شكل 24). وهذا كان شيئًا مختلفًا عن تبسيط الانطباع البصري الذي مارسه الفنانون السابقون. لقد حوّلوا أشكال الطبيعة إلى تصميم مسطّح. وربما كان هناك وسيلة لاجتناب التسطيح، وتشكيل صورة من أشياء بسيطة، والمحافظة مع ذلك على الإحساس بالصلابة والعمق. وها هي ذي المشكلة التي أعادت بيكاسو إلى سيزان. كان سيزان قد كتب رسالة إلى فنان شاب، ونصحه فيها أن ينظر إلى الطبيعة على أنها أشكال كروية ومخروطية وأسطوانية. ولعله كان يقصد أن عليه أن يتذكر هذه الأشكال الأساسية الصلبة عندما ينظّم لوحاته. غير أن بيكاسو وأصدقاءه قرروا تبنّي هذه النصيحة حرفيًّا. وأتصوّر أنهم ناقشوا الأمر على هذا النحو: «لقد تخلّينا منذ وقت طويل عن الادعاء أننا نمثّل الأشياء كما تظهر للعين، فذلك كان سرابًا لا جدوى من متابعته. نحن لا نريد أن نثبت على القماشة انطباع اللحظة السريعة الزوال. علينا أن نحتذي حذو سيزان، ونشكّل صورة موضوعاتنا تشكيلاً يتصف بالصلابة والديمومة قدر المستطاع. لمَ لا نكون منسجمين مع أنفسنا، ونتقبل الحقيقة، وهي أن هدفنا الفعلي هو التركيب وليس النسخ؟ فإذا فكّرنا في شيء كالكمان، مثلاً، فإنه لا يبدو للعقل كما قد نراه رأي العين. نحن نستطيع في الوقت ذاته أن نفكّر في وجوهه المتنوعة، وهذا ما نقوم به بالفعل. إن بعض تلك الوجوه تبرز واضحة جدًّا، بحيث نشعر بأننا نستطيع ملامستها ومعالجتها، أما بعضها الآخر فيكون غائمًا بعض الشيء. ومع ذلك فإن هذا الخليط المشوّش من الصور يمثّل من الكمان «الحقيقي» أكثر مما تتضمنه أي لقطة سريعة وحيدة، أو لوحة دقيقة التفاصيل». هذه هي المناقشة التي أفترض أنها أدّت إلى لوحات من مثل لوحة بيكاسو «كمان وعنب» (شكل 374). إنها تمثّل من بعض النواحي عودة إلى ما دعوناه المبادئ المصرية التي يُرسم الشيء بحسبها من الزاوية التي يظهر فيها شكله المميز بأوضح صورة (شكل 34). فالرأس المعقوف وأحد المفاتيح يُشاهدان من جانب كما نتخيّلهما عندما نفكّر في الكمان. أما الفتحات فتُرى من الأمام لأنها لا تُرى من جانب. وبولغ في رسم تقوّس الحافة كثيرًا بما أننا ميّالون إلى المبالغة في تقدير انحناء هذه التقوّسات عندما نتذكّر ما نحس به عندما نُمرّر يدنا على جوانب هذه الآلة الموسيقية. ويسبح القوس والأوتار في مكان ما من الفراغ، بل إن الأوتار تظهر مرتين، مرة مرتبطة بالواجهة، ومرة قرب الحلية الملتفّة. وعلى الرغم من هذا الركام الظاهر من الأشكال غير المترابطة ـ وهي أكثر مما أحصيتُ ـ فإن اللوحة لا تبدو في الحقيقة مشوشة. وسبب ذلك هو أن الفنان قد شكّل لوحته من أجزاء متماثلة تقريبًا بحيث إن مظهرها الكلي يبدو متماسكًا وقابلاً للمقارنة مع أعمال بدائية من مثل عمود الطوطم الأميركي (شكل 26).



374
بابلو بيكاسو
كمان وعنب، 1912
زيت على قماش،
61×50.6 سم،
The Museum
of Modern Art,
New York.
Mrs David
M. Levy Bequest

وبالطبع ما يشوب هذا الأسلوب في بناء صورة الشيء أدركه مؤسسو التكعيبية تمامًا، وهو أنه لا يناسب إلا الأشكال المتشابهة نوعًا ما. فالذين ينظرون إلى اللوحة يجب أن يعرفوا الكمان حتى يقدروا على ربط مختلف الأقسام بعضها ببعض. وهذا ما دعا الرسامين التكعيبيين إلى اختيار موضوعات مألوفة ـ غيتارات وقناني، وصحون فاكهة، وشكل إنساني أحيانًا ـ حيث يمكننا أن نتتبع اللوحات في سهولة، ونفهم العلاقة بين أقسامها المختلفة. إن هذه اللعبة لا تروق الناس جميعًا، وما من سبب يدعوهم إلى ذلك. ولكن هناك أسباب كافية لكي لا يسيؤوا فهم غرض الفنان. لقد اعتبر النقاد إهانةً لذكائهم أن يُتوقّع منهم الاعتقاد بأن الكمان «يبدو كذلك». ولكن المسألة لم تكن قط مسألة إهانة، ولو كان هناك شيء لكان الفنان قد جامَلهم. لقد افترض أنهم يعرفون ما شكل الكمان، وأنهم لم يأتوا إلى لوحاته لكي يتلقّوا هذه المعلومة الأولية، بل دعاهم إلى مشاركته في هذه اللعبة المعقدة، لعبة خلق فكرة شيء صلب ملموس من بضعة أجزاء مسطّحة على القماشة.





375
بابلو بيكاسو
رأس ولد، 1945
ليثوغراف، 29×23 سم

376
بابلو بيكاسو
رأس، 1928
إلصاق وزيت على قماش، 55×33 سم، مجموعة خاصة

377
بابلو بيكاسو
طائر، 1948
خزف، 32×38 سم، مجموعة خاصة

نحن نعلم أن فناني كل المراحل قد حاولوا أن يطرحوا حلولهم لمفارقة فن الرسم الأساسية، وهي أنه يمثّل عمقًا على سطح. والتكعيبية كانت محاولة لا للتغاضي عن هذه المفارقة، بل لاستغلالها بالأحرى من أجل تأثيرات جديدة. ولكن في حين ضحّى الوحشيون بالتظليل من أجل متعة اللون، فإن التكعيبيين اتخذوا منحى معاكسًا: تخلّوا عن تلك المتعة، ولعبوا لعبة الاختباء والبحث مع الطريقة التقليدية في التجسيم «الشكلي».

إن بيكاسو لم يدّعِ قط أن طرائق التكعيبية يمكن أن تحلّ محلّ الطرائق الأخرى في تصوير العالم المرئي، بل على العكس، فهو كان مستعدًا على الدوام لتغيير طرائقه والعودة في الحال من تجاربه الجريئة جدًا في صنع الصور إلى مختلف أشكال الفن التقليدية (الشكلان 11 و12). قد يصعب علينا أن نصدّق أن الشكلين 375 و376 يمثلان كلاهما رأسًا إنسانيًا، وأن فنانًا واحدًا قد رسمهما. ولكي نفهم الشكل الثاني علينا أن نرجع إلى تجاربنا في الرسم العابث، أو الصنم البدائي (شكل

24)، أو القناع (شكل 25). من الواضح أن بيكاسو أراد أن يكتشف النجاح الذي يمكن أن تحرزه فكرة تشكيل صورة رأس من المواد والأشكال الأبعد احتمالاً. لقد قصَّ شكل «الرأس» من مادة خشنة، وألصقه على سطح لوحته، ثم خطط العينين على الحافتين مبعدًا الواحدة من الأخرى قدر الإمكان. وجعل الخط المنكسر يرمز إلى الفم مع صف الأسنان، ثم أضاف على نحو ما شكلاً متموجًا للإيحاء بالخط المحدد للوجه. ولكنه عاد من هذه المغامرات على تخوم المستحيل إلى صور راسخة، ومقنعة، ومثيرة للمشاعر من مثل الشكل 375. إن بيكاسو لم يشعر بالرضا عن منهج أو تقنية مدة طويلة، لذلك تخلّى عن الرسم أحيانًا، واشتغل بالخزف اليدوي الصنع. وقليل من الناس قد يتصوّر أن الصحن الذي يظهره الشكل 377 قد صنعه أحد أرفع فناني هذا العصر ثقافة. ربما كانت مهارته العملية المدهشة، وبراعته الفنية الفائقة هما اللتان جعلتاه يتوق إلى الأشياء البسيطة غير المعقدة. ولا بد أن يكون منحه رضًا خاصًا أن يتخلّص من مهارته وذكائه، ويصنع شيئًا بيديه يعيد إلى الأذهان أعمال الفلاحين والأطفال.

إن بيكاسو نفسه قد أنكر أنه كان يجري تجارب. قال إنه لم يبحث، بل وجد، وسخر من أولئك الذين رغبوا في فهم فنه، فقال: «كل واحد يريد أن يفهم الفن. لِمَ لا يحاول أن يفهم تغريد الطيور؟» وبالطبع كان محقًا. ليس فن الرسم ما يمكن «أن يفسَّر» تمامًا بالكلمات. ولكن الكلمات تكون أحيانًا مؤشرات مفيدة، فهي تساعد على إزالة سوء الفهم، ويمكن أن تعطينا فكرة بسيطة في الأقل عن الوضع الذي يجد الفنان فيه نفسه. وأعتقد أن الوضع الذي قاد بيكاسو إلى «اكتشافاته» المختلفة وضع يتميّز به الفن في القرن العشرين.

لعل أفضل طريقة لفهم هذا الوضع هي النظر مرة أخرى إلى مبتداه. كان الموضوع عند فناني «الأيام القديمة الطيبة» يحتلّ المرتبة الأولى. كان يُطلب منهم تصوير مريم العذراء، أو شخص ما، ثم يشرعون في تنفيذ الطلب على أفضل وجه ممكن. ولما ندرت هذه الطلبات، اضطر الفنانون إلى اختيار الموضوعات. فركّز بعضهم على موضوعات يمكن أن تجتذب زُبُنًا متوقعين، فرسموا رهبانًا يقصفون، أو عشاقًا في ضوء القمر، أو حادثة درامية من التاريخ الوطني. ورفض آخرون التحوّل إلى رسامي



صور توضيحية من هذا النوع، فكانوا يختارون موضوعًا يتيح لهم دراسة مشكلة محددة من مشكلات حرفتهم حين كانوا يضطرون إلى اختيار الموضوع هم أنفسهم. وهكذا، فإن الانطباعيين الذين اهتموا بما للضوء في العراء من تأثيرات قد صدموا الجمهور برسم طرقات الضواحي، أو أكوام القش بدلاً من المشاهد ذات الإيحاء «الأدبي». وحين سمّى ويسلر صورة أمه «تنظيم بالرمادي والأسود» (شكل 347)، تباهى باقتناعه الراسخ بأن أي موضوع ليس إلا فرصة يغتنمها الفنان لكي يدرس توازن اللون والتصميم. وإن فنانًا كبيرًا مثل سيزان لم يكن مضطرًا حتى إلى الإعلان عن ذلك. نحن نذكر أن لوحة «طبيعة صامتة» (شكل 353) لم يكن ممكنًا فهمها إلا محاولةً من الفنان لدراسة مشكلات فنه المتنوعة. وتابع التكعيبيون ما ابتدأه سيزان. ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا، أصبح مسلّمًا به عند عدد متزايد من الفنانين أن ما يهمّ في الفن هو العثور على حلول لما يسمّى مشكلات «الشكل». وعلى هذا الأساس، فإن «الشكل» عند هؤلاء الفنانين أصبح يحتلّ المرتبة الأولى، و«الموضوع» يحتلّ المرتبة الثانية.

378
بول كلي
حكاية قصيرة عن قزم صغير
1925
ألوان مائية على لوح خشب مطلي بالورنيش،
43×35 سم، مجموعة خاصة

أفضل وصف لهذا النهج قدمه الرسام والموسيقي السويسري بول كلي (Paul Klee) (1879 ـ 1940) الذي كان من أصدقاء كاندنسكي، إلا أنه كان شديد التأثر بالتكعيبيين الذين اطلع على أعمالهم في باريس في عام 1912، ورأى أن هذه التجارب لا توضّح السبيل إلى طرائق جديدة في تمثيل الواقع بقدر ما تكشف عن إمكانات للتلاعب بالشكل. ففي محاضرة ألقاها في «دار العمارة» يروي لنا كلي كيف بدأ يصل بين الخطوط والظلال والألوان مشدِّدًا هنا، ومخفِّفًا هناك ابتغاء إنجاز الشعور بالتوازن، أو «الصحة» التي يسعى إليها كل فنان. ووصف كيف كانت الأشكال المنبثقة من تحت يده شيئًا فشيئًا توحي لخياله بموضوع واقعي أو متخيّل، وكيف كان يتتبع تلك الإشارات عندما يشعر بأن استكمال الصورة التي «وجدها» لا يعيق توافقاته، بل يساعدها. كان مقتنعًا تمامًا بأن هذه الطريقة في إبداع الصور قد كانت «أصدق مع الطبيعة» من أي محاكاة صاغرة لها. وقال في مناقشة هذا الموضوع إن الطبيعة ذاتها تبدع من خلال الفنان، فهي القوة الخفيّة ذاتها التي صاغت الأشكال الغريبة لحيوانات ما قبل التاريخ، والموطن العجيب الساحر لحيوانات البحار العميقة، والتي ما زالت تفعل فعلها في عقل الفنان، وتجعل مخلوقاته تنمو. كان تنوع الصور التي يمكن إبداعها على هذا النحو يستهوي كلي، مثله في ذلك مثل بيكاسو. ومن الصعب بالفعل أن نقدر ثروة أحلامه الغريبة حق قدرها إذا نظرنا إلى لوحة واحدة من لوحاته. ولكن (الشكل 378) يعطينا فكرة في الأقل عن ذكائه وحنكته. لقد سمّى اللوحة «حكاية قصيرة عن قزم صغير». ويمكننا أن نلاحظ تحوّل القزم في حكايات الجن، إذ إن رأس الرجل الضئيل يشكّل أيضًا القسم السفلي من وجه أكبر في الأعلى.


Klee 1925 Z 5

من غير المرجّح أن يكون كلي قد فكّر في هذه الحيلة قبل أن شرع في رسم اللوحة. ولكن تلاعبه الحر بالأشكال كما لو كان في حلم قد قاده إلى هذا الإبداع الذي أكمله في ما بعد. وبالطبع يمكن التأكد أن فناني الماضي قد وثقوا أحيانًا بالإلهام، ولحظة السعد. ومع أنهم قد يكونون رحّبوا بمثل هذه الحادثة السعيدة، فإنهم حاولوا دومًا أن يبقوا متحكمين في الأمر. ويرى كثير من الفنانين المحدثين الذين يشاركون كلي إيمانه بالطبيعة الخلاقة أنه حتى محاولة التحكم المتعمد هذه ليست مستصوبة. فهم يعتقدون بأن العمل يجب أن يُسمح له بالنمو بحسب قوانينه الخاصة، وهذا المنهج يذكّرنا مرة أخرى بالرسم العابث، أو الخربشة، حين نترك أنفسنا تفاجئها حصيلة ألعاب قلمنا السادرة، ولكن هذا العبث قد يتحوّل إلى أمر خطير بالنسبة إلى الفنان.

غنيّ عن القول أن الحد الذي أراد الفنان أن يقوده هذا التلاعب بالأشكال إلى مثل هذه الخيالات، كان وبقي مسألة مزاج وذوق. ولوحات الأميركي ليونل فاينِنغر (Lyonel Feininger) (1871 ـ 1956) الذي عمل أيضًا في «دار العمارة» تقدم مثالاً جيدًا على طريقة اختيار الفنان موضوعاته ليوضح في الغالب بعض مشكلات الشكل. وكما فعل كلي، ذهب فاينِنغر إلى باريس في عام 1912، وألفى عالم الفن هناك «شديد الاهتمام بالتكعيبية». ولقد رأى أن هذه الحركة قد طوّرت حلولاً جديدة لمعضلة الفن الأزلية، وهي كيف يتمّ تمثيل الفراغ على سطح منبسط

379
ليونل فاينِنغر
زوارق شراعية، 1929
زيت على قماش، 43×72 سم،
Detroit Institute of Arts, gift of Robert H. Tannahill

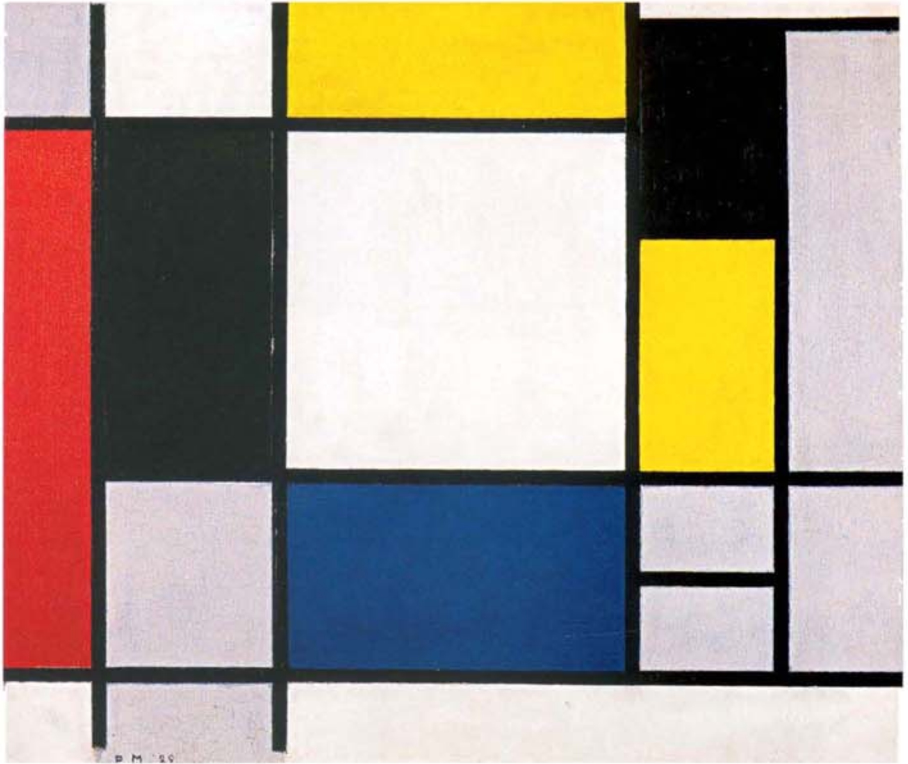




380
قسطنطين برانكوزي
القبلة، 1907
حجر، الارتفاع 28 سم،
Muzeul de Artă,
Craiova, Romania

من دون تدمير التصميم الواضح. وطوّر فايننغر أسلوبًا بارعًا خاصًا به، وهو أسلوب بناء الصور من مثلثات متداخلة تبدو كأنها شفافة، وتوحي بالتالي بأنها طبقات متوالية ـ أشبه بالستائر الشفافة التي يراها أحدنا على خشبة المسرح. وبما أن هذه الأشكال تظهر مترادفة، فهي توحي بالعمق، وتتيح للفنان أن يبسّط الخطوط العامة للموضوعات من غير أن تبدو اللوحة مسطحة. لقد أحب فايننغر أن يختار موضوعات من مثل شوارع المدن في العصور الوسطى، أو مجموعات زوارق شراعية تعطي مجالاً لمثلثاته وخطوطه المائلة. وتظهر لوحة الزوارق الشراعية (شكل 379) أن طريقته لم تمكنه من نقل الشعور بالفراغ فحسب، بل بالحركة أيضًا.

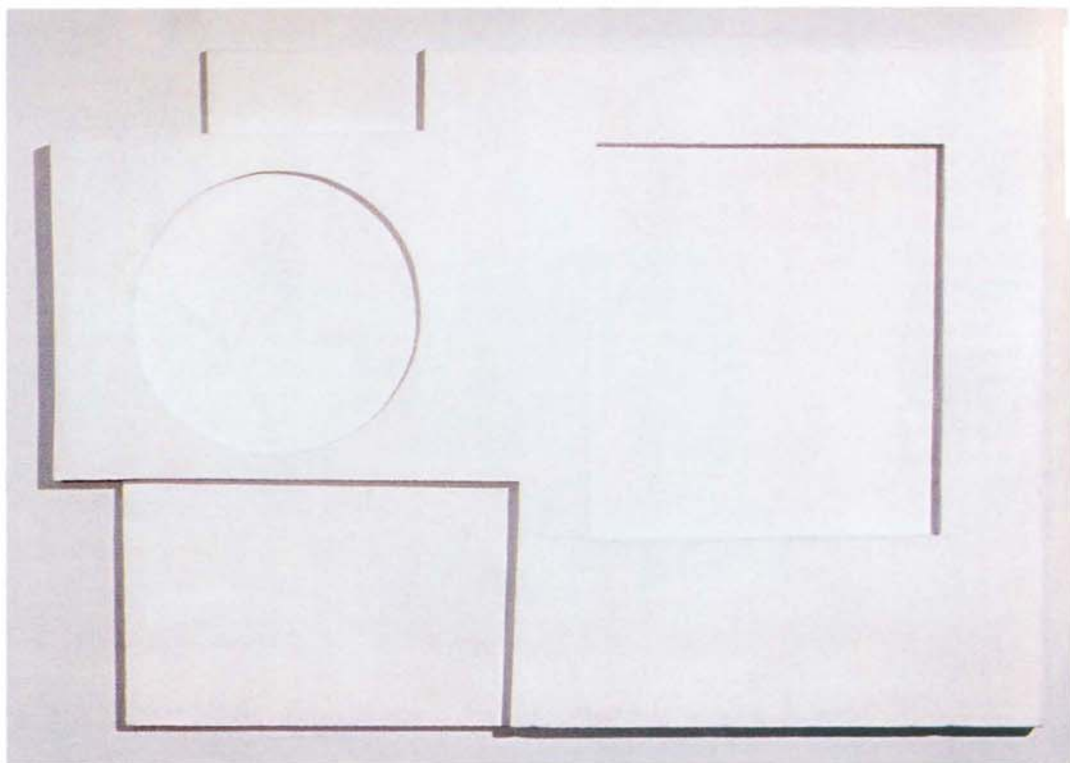
إن الاهتمام نفسه بما دعوته المشكلات الشكلية قد دفعت نحاتًا مثل الروماني قسطنطين برانكوزي (Constantin Brancusi) (1876 ـ 1957) إلى التخلّي عن المهارات التي اكتسبها في مدرسة الفن التي عمل فيها مع رودان من أجل بلوغ التبسيط الأقصى. واشتغل أعوامًا عديدة على تصوّر شخصين يمثلان القبلة على صورة مربع (شكل 380). ومع أن حلّه كان جذريًّا بحيث يذكّرنا مرة أخرى



381
بيت موندريان
تكوين بالأحمر والأسود والأزرق والأصفر والرمادي، 1920
زيت على قماش،
60×52.5 سم،
Stedelijk Museum, Amsterdam

بالكاريكاتير، فإن المشكلة التي أراد معالجتها لم تكن جديدة كل الجدة. نحن نذكر أن مايكل أنجلو كان يرى أن على النحت أن يبرز الشكل الذي يبدو راقدًا في كتلة الرخام، وأن يبعث الحياة والحركة في الأشكال، ويحافظ مع ذلك على المظهر البسيط للحجر. ولا شك في أن برانكوزي قد أراد أن يقارب المشكلة من ناحية أخرى، أراد أن يكتشف مبلغ قدرة النحات على استبقاء الحجر الأصلي، ويحوله في الوقت ذاته إلى ما يوحي بالأشكال الإنسانية.

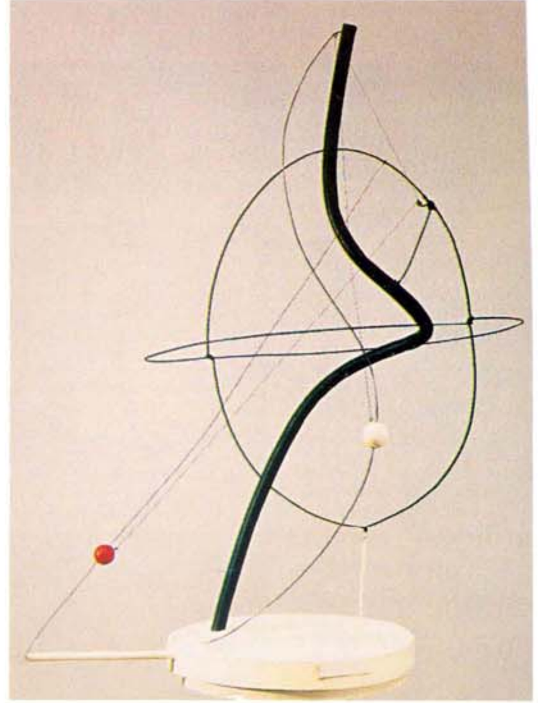
كان من المحتم تقريبًا أن يجدد هذا الاهتمامُ المتزايد بالمشكلات الاهتمامَ بالتجريب في «الرسم التجريدي» الذي أطلقه كاندنسكي في ألمانيا. ونحن نذكر أن أفكاره قد تأثرت بالتعبيرية، وكانت ترمي إلى ضرب من الرسم يمكن أن ينافس الموسيقى في طاقة التعبير. والاهتمام بالتركيب الذي أثارته التكعيبية طرح السؤال على الرسامين في باريس، وروسيا، ثم في هولندا أيضًا، والسؤال هو: ألا يمكن تحويل الرسم إلى نوع من البناء مثل فن العمارة؟ وأراد الهولندي بيت موندريان (Piet Mondrian) (1872 ـ 1944) أن ينشئ لوحاته من أبسط العناصر: خطوط مستقيمة، وألوان خالصة (شكل 381). كان يتوق إلى فن يتصف بالوضوح والنظام يعكسان على نحو ما قوانين الكون الموضوعية، إذ كان متصوفًا إلى حد ما، شأن



382
بن نيكولسون
1934 (نحت نافر)، 1934
زيت على لوح محفور، 69.5×71.8 سم، Tate Gallery, London

كاندنسكي وكلي، وأراد أن يكشف فنه حقائق ثابتة وراء الأشكال الدائمة التغير للمظهر الموضوعي.

وبالمزاج ذاته انهمك الفنان الإنكليزي بن نيكولسون (Ben Nicholson) (1894 ـ 1982) في مشكلات الاختيار. ولكن في حين كان موندريان يستكشف العلاقة بين الألوان الأولية، ركّز نيكولسون على العلاقة بين أشكال بسيطة كالدائرة والمستطيل، والتي كان يحفرها في الغالب على ألواح خشب بيضاء، ويسبغ على كل منها عمقًا مختلفًا (شكل 382). وعبر هو أيضًا عن إيمانه بأن «الحقيقة» هي ما يبحث عنه، وأن الفن والتجربة الدينية شيء واحد. ومهما كان رأينا في هذه الفلسفة، من السهل أن نتصوّر الحالة النفسية التي قد تجعل الفنان ينهمك تمامًا في مشكلة يكتنفها الغموض، هي الربط بين أشكال وألوان ربطًا يكسبها مظهرًا صحيحًا. ولعل صورة لا تشتمل إلا على مربعين قد أقلقت صانعها أكثر مما أقلق رسمُ العذراء أحد فناني الماضي. وذلك لأن رسام العذراء كان يعرف هدفه، ولديه تراث يرشده، والقرارات التي كانت تواجهه محدودة العدد. أما الرسام التجريدي فهو في وضع لا يحسد عليه مع مربعيه. قد يغيّر موضعهما على القماشة، ويختبر عددًا لا يحصى من الإمكانات، وقد لا يدري أبدًا متى وأين يتوقف. ومع ذلك،



383
ألكساندر كالدر
كون، 1934
تركيب متحرك،
أنبوب معدني مدهون،
وسلك وخشب مع خيط،
الارتفاع 102.9 سم،
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Abby Aldrich Rockefeller (by exchange)

فإن عدم مشاطرته الاهتمام ينبغي ألا يحملنا على أن نسخر من الأعباء التي يفرضها على نفسه.

إن الفنان الوحيد الذي وجد مخرجًا فرديًا من هذا الوضع هو النحات الأميركي ألكساندر كالدر (Alexander Calder) (1898 ـ 1976). كان كالدر قد تعلم الهندسة، وتأثر بفن موندريان الذي زار مرسمه في باريس عام 1930. كان مثله يتوق إلى فن يعكس قوانين الكون الرياضية، إلا أن هذا الفن في نظره ينبغي ألا يكون جامدًا وثابتًا. فالكون دائم الحركة، ولكن قوى موازنة غامضة تبقيه متماسكًا، وفكرة التوازن هذه هي التي ألهمت في البداية كالدر إنشاءَ تراكيبه المتحركة (شكل 383). لقد علّق أشكالاً مختلفة الأشكال والألوان، وجعلها تدور وتترجّح في الفراغ. وكلمة «توازن» هنا لم تعد مجرد استعارة، إذ إن ابتكار هذا التوازن الدقيق كان يحتاج إلى كثير من التفكير والتجربة. وبالطبع فما إن ابتكرت هذه الأعمال حتى أمكن استخدامها أيضًا لاختراع دمى رائجة. وقلما يخطر الكون للناس الذين تروقهم هذه التراكيب المتحركة، مثلما لا تخطر فلسفة موندريان للذين يستعملون تكويناته المستطيلة الشكل في تصاميم الأغلفة. ومع ذلك، فإن هذا الاستغراق في ألغاز التوازن والطريقة، مهما كان دقيقًا وعميقًا، قد أورثهم شعورًا بالفراغ بذلوا قصاراهم للتغلب عليه. لقد بحثوا مثل بيكاسو عن شيء أقل تعقيدًا، وأقل اعتباطية. ولكن إذا كان الاهتمام لا يُولَى لـ «الموضوع»



384
هنري مور
شخص مستلقٍ، 1938
حجر، الارتفاع 132.7 سم،
Tate Gallery, London

ـ كما كان قديمًا ـ ولا لـ «الشكل» ـ كما جرى مؤخرًا ـ فإلامَ أُريدَ لهذه الأعمال أن ترمز؟

إن تلمّس الجواب أسهل من تقديمه، لأن الأجوبة من شأنها تتردّى إلى تبحّر زائف، أو هراء بحت. ومع ذلك، إذا كان لا بد من قول، فأنا أفترض أن الجواب الصحيح هو أن الفنان الحديث توّاق إلى خلق أشياء، مع التشديد على لفظة «خلق» ولفظة «أشياء». إنه يريد أن يشعر بأنه صنع شيئًا لا وجود له من قبل، شيئًا لا يكون مجرد محاكاة لشيء واقعي مهما كانت المحاكاة بارعة، ولا يكون مجرد زخرفة مهما كانت حاذقة، بل شيئًا أوثق صلة بالموضوع، وأكثر ديمومة، شيئًا يشعر الفنان بأنه أكثر واقعية من سَقَط وجودنا المبتذل. وإذا أردنا أن نفهم هذا المزاج، علينا أن نرجع إلى طفولتنا، إلى زمن كنا فيه قادرين على صنع أشياء من الآجرّ أو الرمل، وعلى تحويل عصا المكنسة إلى عصا سحرية، وبضعة أحجار إلى قصر مسحور. كانت هذه الأشياء تكتسب في نظرنا دلالة هائلة ـ لعلها مثل دلالة الصورة في نظر البدائيين. وأظن أن هذا الشعور الحاد حيال فرادة الشيء الذي صنعه سحر اليد الإنسانية هو ما رغب النحات هنري مور (Henry Moore) (1898 ـ 1986) أن يتملّكنا أمام إبداعاته (شكل 384). لم يبدأ مور عمله بالنظر إلى الموديل، بل بالنظر إلى الحجر الذي أراد أن «يصنع شيئًا» منه، ومن أجل ذلك لم يحطم الحجر، بل تلمّس طريقه، وحاول أن يكتشف ما «يريد» الحجر. فإن تحوّل إلى شيء يوحي

بشكل إنساني، فلا اعتراض عليه، ولكنه حتى في هذا الشكل أراد أن يحافظ على شيء من صلابة الحجر وبساطته. لم يحاول أن يصنع امرأة من حجر، بل حجراً يوحي بامرأة. وهذا الموقف هو الذي منح فناني القرن العشرين شعوراً جديدًا نحو قيم الفنون البدائية. ويكاد بعضهم يحسد حرفيي القبيلة الذين تبدو صورهم مشحونة بالطاقة السحرية، ومخصصة لأداء دور في أكثر طقوس القبيلة قداسة. ويثير غموض الأوثان القديمة، والأصنام النائية توقهم الرومانسي إلى الفرار من الحضارة التي تبدو ملوّثة بالروح التجارية. ربما يكون البدائيون قساة ومتوحشين، إلا أنهم في الأقل يبدون متحررين من عبء النفاق. وهذا التوق الرومانسي هو الذي أخذ دولاكروا إلى أفريقيا الشمالية، وغوغان إلى البحار الجنوبية.

كتب غوغان في إحدى رسائله من تاهيتي أنه شعر بأن عليه أن يرجع إلى ما هو أبعد من أحصنة البارثينون، إلى حصان الطفولة الهزّاز. وانشغال الفنانين هذا بالبراءة والبساطة قد يجعلنا نبتسم، إلا أنه لا ينبغي أن يكون عسير الفهم. فالفنانون يشعرون بأن هذه المباشرة وهذه البساطة من الأشياء التي لا يمكن تعلّمها، في حين أن كل براعات الحرفة يمكن اكتسابها. فما يتبين أن عمله ممكن يصبح تقليده سهلاً. وكثير من الفنانين يشعرون بأن المتاحف والمعارض ملأى بالأعمال المدهشة البراعة والسهولة، ولا شيء يُكتسب من النسج على منوالها، وبأنهم معرضون لخطر فقدان أرواحهم، والتحول إلى صانعي لوحات أو تماثيل ماهرين ما لم يصبحوا أطفالاً صغاراً.

385
هنري روسو
صورة جوزيف برومر، 1909
زيت على قماش، 116×88.5 سم،
مجموعة خاصة

إن هذه النزعة الفنية البدائية التي دعا إليها غوغان ربما أصبح تأثيرها في الفن الحديث أكثر وأبقى من تأثير تعبيرية فان غوغ، أو تمهيد سيزان للتكعيبية. لقد آذنت بثورة كاملة في الذوق بدأت نحو عام 1905 حين أقام الوحشيون أول معارضهم. ومن خلال هذه الثورة إنما بدأ النقاد باكتشاف جمال أعمال العصور الوسطى المبكرة (الشكلان 106 و119). وبدأ الفنانون آنذاك، كما رأينا، دراسة أعمال رجال القبائل بالحماسة ذاتها التي درس بها الفنانون الأكاديميون النحت الإغريقي. وساق هذا التغير في الذوق أيضًا فنانين شبابًا في باريس في بداية القرن العشرين إلى اكتشاف فن رسام هاوٍ كان موظفًا في الجمارك، ويعيش حياة هادئة منعزلة في إحدى الضواحي، وهذا الرسام هو هنري روسو (Henri Rousseau) (1844 ـ 1910). أثبت لهم روسو أن تدريب الرسام المحترف ليس سبيلاً إلى الخلاص بأي حال من الأحوال، بل قد يفسد فرصه. كان روسو لا يعرف شيئًا عن التخطيط الصحيح، ولا عن براعات الانطباعية. لقد رسم بألوان بسيطة وخالصة، وخطوط عامة واضحة، أوراق الشجرة واحدةً واحدة، ونصال العُشب واحدًا واحدًا (شكل 385). ومهما قد تبدو لوحاته للعقل المثقف مرتبكة، فإن فيها شيئًا قويًا، وبسيطًا، وشاعريًا، بحيث ينبغي أن نعترف به رسامًا كبيراً.


H. Rousseau
1909


chagall

في هذا التسابق الغريب إلى البساطة والسذاجة الذي ابتدأ الآن، تمتع بامتياز طبيعي أولئك الفنانون الذي عاشوا تجربة الحياة البسيطة مباشرة، مثل روسو. إن الفنان مارك شاغال (Marc Chagall) (1887 ـ 1985)، على سبيل المثال، الذي قدم إلى باريس من غيتو إقليمي في روسيا قبيل الحرب العالمية الأولى، لم يسمح بأن يشطب اطلاعُه على التجارب الحديثة ذكرياتِ طفولته. ولوحاته التي رسم فيها مشاهد ونماذج قروية من مثل العازف المتوحد مع آلته الموسيقية (شكل 386) قد نجحت في المحافظة على شيء من نكهة الفن الشعبي وبساطته المدهشة.

إن الاستحسان الذي ناله روسو، وطريقة «رسامو يوم الأحد» الساذجة التي تعلّموها بأنفسهم، قد دفعت آخرين إلى التخلّي عن نظريات التعبيرية والتكعيبية المعقدة معتبرين إياها ثقلاً لا ضرورة له. لقد أرادوا أن يتوافقوا مع مثل «رجل الشارع» الأعلى، ويرسموا لوحات واضحة ومباشرة يمكن أن تُعدّ فيها كل ورقة على الأشجار، وكل ثلم في الحقل. كانوا يفتخرون بأنهم «واقعيون» و«عمليون»، وبأن موضوعات رسومهم يمكن أن يُحبّها ويفهمها الإنسان العادي. وهذا الموقف وجد دعمًا متحمسًا من الساسة في ألمانيا النازية وروسيا الشيوعية على السواء، ولكن هذا الدعم لا ينبغي أن يكون حجة له أو عليه. فالأميركي غرانت وود (Grant wood) (1892 ـ 1942) الذي زار باريس وميونخ، قد احتفى بجمال ولايته أيوا (Iowa) بهذه البساطة المتعمدة. عمل من أجل لوحة «انقلاب الربيع» (شكل 387) نموذجًا من الطين مكّنه من دراسة المنظر من زاوية غير متوقعة، ومن نقل شيء من سحر المنظر اللعبة إلى عمله.

قد يتعاطف المرء مع ميل فناني القرن العشرين إلى المباشرة والصدق، ومع ذلك يشعر بأن تعمّد السذاجة وعدم التكلف قد أوقعهم في تناقض ذاتي. فلا أحد يستطيع أن يصبح «بدائيًّا» ساعة يشاء. فالرغبة الشديدة في التحلّي بصفات الأطفال قد ساقت بعض الفنانين إلى ممارسات في السخافة المقصودة ليس غير.

386

مارك شاغال

عازف التشيللو، 1939

زيت على قماش، 100×73 سم، مجموعة خاصة



387

غرانت وود

انقلاب الربيع، 1936

زيت على لوح خشب، 102.1×46.3 سم، Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem, North Carolina



388

جورجو دي كيريكو

أغنية الحب، 1914

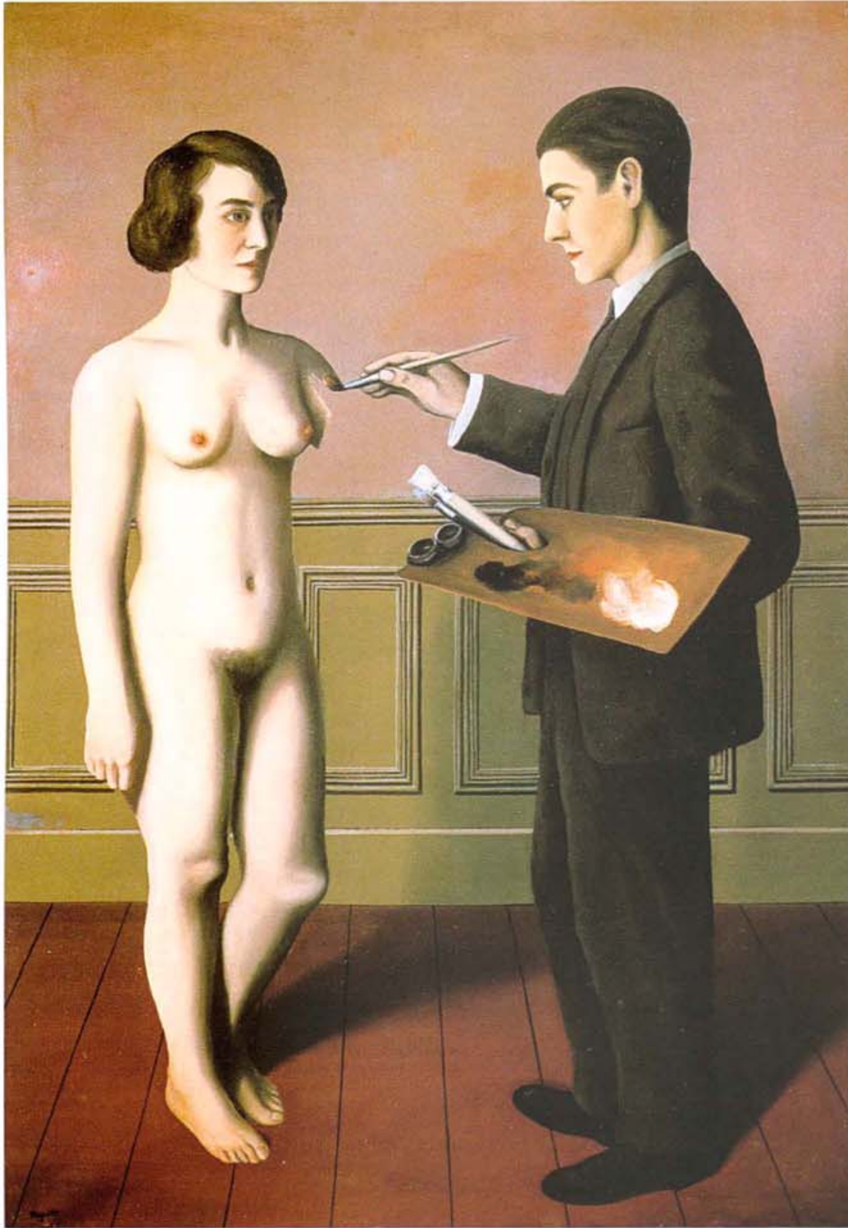
زيت على قماش،

73×59.1 سم،

The Museum of Modern Art, New York. The Nelson A. Rockefeller Bequest

لكن هناك مخرجًا لم يُكتشف في الماضي إلا في أحوال نادرة، وهو خلق صور متخيَّلة شبيهة بالأحلام. صحيح أن صور العفاريت والشياطين كانت موجودة، كما في اللوحات التي امتاز بها هيرونيموس بوش (الشكلان 229 و230)، وكذلك في الزخارف ذات الأشكال البشرية والحيوانية الغريبة من مثل نافذة زوكارو (شكل 231)، ولكن ربما لم ينجح إلا غويا في جعل رؤياه الغامضة للعملاق الجالس على حافة العالم مقنعةً تمامًا (شكل 320).

وما طمح إليه جورجو دي كيريكو (Giorgio de Chirico) (1888 ـ 1978)، وهو يوناني المولد وأبواه إيطاليان، هو أن يلتقط الشعور بالغرابة الذي قد يستحوذ علينا عندما تفاجئنا الأشياء المبهمة تمامًا. لقد وضع رأس تمثال كلاسيكي مع قفاز كبير من مطاط في مدينة مهجورة، وسمّى اللوحة «أغنية الحب» (شكل 388).



389
رينيه ماغريت
محاولة المستحيل، 1928
زيت على قماش،
105.6 × 81 سم،
مجموعة خاصة

نحن نعلم أن الفنان البلجيكي رينيه ماغريت (René Magritte) (1898 ـ 1967) قد شعر عندما شاهد أول مرة نسخة من هذه اللوحة ـ كما كتب في ما بعد ـ «بأنها تمثّل قطيعة كاملة مع العادات الذهنية للفنانين الذين هم سجناء الموهبة، والخبرة الفنية، وكل التفاصيل الجمالية الصغيرة، وبأنها رؤيا جديدة...» ولقد استرشد بذلك طيلة أعوام حياته تقريبًا. وكثير من لوحاته الشبيهة بالأحلام، وذات التصوير البالغ الدقة، والعناوين المثيرة، لا تُنسى لأنها عصية على التفسير.



390
ألبيرتو جياكوميتي
رأس، 1927
رخام، الارتفاع 41 سم،
Stedelijk Museum, Amsterdam

391
سلفادور دالي
طيف وجه وصحن فاكهة على الشاطئ، 1938
زيت على قماش،
143.7×114.2 سم،
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

و(الشكل 389)، المرسوم في عام 1928، يُظهر لوحة اسمها «محاولة المستحيل» ولعل هذه اللوحة يصحّ أن تكون شعارًا لهذا الفصل. فعلى الرغم من كل شيء رأينا في ما تقدم أن الشعور بأن ثمة خدعة في مطالبة الفنانين بأن يرسموا ما يرون فحسب، قد دفعهم إلى تجارب متجددة على الدوام. إن صورة الفنان في لوحة ماغريت (وهي صورة ذاتية) يحاول إنجاز مهمة الأكاديميات المعيارية، وهي رسم امرأة عارية، ولكنه يدرك أن ما يقوم به ليس محاكاة للواقع، بل خلق واقع جديد بالأحرى، تمامًا كما نفعل في أحلامنا. وكيف نفعل ما نفعل في أحلامنا، نحن لا نعرف.

كان ماغريت عضوًا بارزًا في جماعة من الفنانين سمّوا أنفسهم سرياليين. وهذا الاسم نُحت في عام 1924 تعبيرًا عن توق كثيرين من الفنانين الشباب المذكورين سابقًا إلى خلق شيء أكثر واقعية من الواقع نفسه. وأحد أقدم أعضاء هذه الجماعة هو النحات الإيطالي السويسري الشاب ألبيرتو جياكوميتي (Alberto Giacometti) (1901 ـ 1966). إن الرأس الذي نحته (شكل 390) يذكّرنا بعمل برانكوزي، مع أن ما رمى إليه لم يكن التبسيط بقدر ما كان إنجاز التعبير بأقل الوسائل. فنحن لا نرى على البلاطة إلا وهدتيْن، ومع ذلك فإنها تحدّق فينا مثلما تفعل أعمال الفن القبلي التي ناقشناها في الفصل الأول (شكل 24).

كان كثير من السرياليين متأثرين إلى حد كبير بما كتبه سيغموند فرويد الذي بيّن أن الطفل والمتوحش فينا يسيطران علينا عندما ترقد أفكارنا الصاحية. وها هي ذي الفكرة التي جعلت السرياليين يعلنون أن الفن لا يمكن إبداعه أبدًا في حالة اليقظة التامة للعقل. ولعلهم أقرّوا بأن العقل يمكن أن يعطينا العلم، وبأن اللاعقل فحسب يمكن أن يعطينا الفن. وحتى هذه النظرة ليست جديدة تمامًا كما قد يبدو. فالقدماء تحدثوا عن الشعر كونه نوعًا من «الجنون المقدس»، والرومانسيون، من مثل كوليردج ودي كوينسي، قد اختبروا الأفيون وغيره من المخدّرات بغية إقصاء العقل، وجعل المخيّلة تهيمن. وتاق السرياليون توقًا شديدًا إلى حالات نفسية يطفو فيها على السطح ما يستقر في أعماقنا. واتفقوا مع كلي (Klee) على أن الفنان



لا يستطيع أن يخطط عمله، بل يجب أن يتركه ينمو. وقد تبدو النتيجة فظيعة وبالغة السخافة، ولكن إذا تخلّينا عن تحيّزنا، وتركنا خيالنا طليقًا، فإن الفنان قد يشاطرنا حلمه الغريب.

أنا لا أعتقد أن هذه النظرية صحيحة، كما لا أعتقد أنها تتوافق مع أفكار فرويد، وعلى الرغم من ذلك، فإن تصوير الأحلام هو بلا شك تجربة جديرة بالعناء. ففي الأحلام كثيرًا ما نختبر مشاعر غريبة حيال اندماج الناس والأشياء وتبديل أماكنهم. قد تكون قطتُنا هي عمّتنا، وحديقتنا هي أفريقيا، في الوقت ذاته. وأحد الرسامين السرياليين البارزين هو الإسباني سلفادور دالي (Salvador Dali) (1904 ـ 1989) الذي قضى أعوامًا عديدة في الولايات المتحدة، وحاول محاكاة هذا الاضطراب العجيب في عالم أحلامنا. ففي إحدى لوحاته مزج أجزاء مدهشة ومتنافرة من عالم الواقع ـ تضاهي المناظر الطبيعية التي رسمها غرانت وود في دقة رسمها ـ وجعلنا نشعر باستمرار بأن هذا الجنون الجليّ لا بد أن يكون فيه معنى ما. فكلما أمعنا النظر في (الشكل 391)، مثلاً، اكتشفنا أن المناظر الطبيعية المتخيّلة

في أعلى الزاوية اليمنى، أي الخليج المتموّج ونفق الجبل تمثّل في الوقت ذاته رأس كلب، وطوقُه جسرَ سكة حديد إزاء البحر. والكلب يحوم في الفضاء ـ يتشكل وسط جسمه من صحن مملوء بالإجاص، والصحن يندمج بدوره في وجه فتاة عيناها صدفتان غريبتان على شاطئ يعجّ بالأطياف المحيّرة. وكما في الحلم، تظهر بعض الأشياء كالحبل وقطعة القماش واضحة وضوحًا مفاجئًا، في حين تبقى أشكال أخرى غامضة ومراوغة.

إن لوحة كهذه توضّح لنا للمرة الأخيرة لماذا لم يرضَ فنانو القرن العشرين بأن «يرسموا ما نراه» فحسب. غير أن إدراكهم للمشكلات العديدة التي ينطوي عليها هذا المطلب قد أخذ يزداد، وعلموا أن الفنان الذي يريد أن يصوّر الشيء الواقعي (أو المتخيّل) لا يبدأ بالنظر حوله، بل بأخذ الألوان والأشكال وإنشاء الصورة المطلوبة. وما يجعلنا ننسى في أحوال كثيرة هذه الحقيقة البسيطة هو أن اللون والشكل في معظم لوحات الماضي لا يدلّان عادةً إلا على شيء واحد في الطبيعة ـ الضربات البنية ترمز إلى جذوع الشجر، والنقاط الخضر إلى الأوراق. ولعل طريقة دالي في جعل كل شيء يمثّل أشياء عدة يركّز اهتمامنا على المعاني الممكنة الكثيرة لكل لون ولكل شكل ـ تمامًا مثلما يمكن أن تجعلنا التورية الناجحة ندرك وظيفة الكلمات ومعانيها. إن صَدَفة دالي التي هي عين أيضًا، وصحن فاكهته الذي هو جبين فتاة وأنفها معًا، قد يذكراننا بالفصل الأول، وإله المطر الأزتيكي الذي يتشكل وجهه من حيات مجلجلة (شكل 30).

مع ذلك، فإن نوعًا من الصدمة قد يصيبنا إذا كلفنا أنفسنا عناء النظر إلى الصنم القديم. فما أكبر الاختلاف في الروح على الرغم من التشابه الممكن في الطريقة! ربما نجمت كلتا الصورتين عن حلم، لكننا نشعر بأن إله المطر تلالوك (Tlaloc) كان حلم جماعة، صورة كابوسية للقوة الرهيبة التي تهيمن على أقدارهم، أما كلب دالي وصحن فاكهته فيعكسان حلمًا شخصيًّا محيّرًا ومستغلقًا علينا. والواضح هو أن لوم الفنان على هذا الاختلاف ليس منصفًا. فالظروف التي أُبدع فيها العملان مختلفة كليًّا.

إن المحارة تحتاج إلى مادة ما لكي تنتج لؤلؤة، تحتاج إلى رملة، أو شظية صغيرة من الرمل لكي تشكّل اللؤلؤة حولها. ومن دون هذا اللب الصلب قد تتحول اللؤلؤة إلى كتلة عديمة الشكل. وإذا كان ينبغي أن تتبلور مشاعر الفنان نحو الأشكال والألوان في عمل متكامل، فإنه يحتاج هو أيضًا إلى مثل هذه النواة الصلبة ـ مهمة محددة يستطيع أن يحشد كل مواهبه من أجل أدائها.

نحن نعلم أن أعمال الفن في الماضي البعيد قد اكتسبت شكلاً حول مثل هذا اللب الحيوي. والجماعة هي التي حددت مهمات الفنانين، سواء أكانت صنع

أقنعة طقسية أم بناء كاتدرائيات، رسم صور شخصية أم صور توضيحية للكتب. وأن نتعاطف مع هذه الأعمال أم لا أمر ضئيل الأهمية نسبيًّا. فليس علينا أن نوافق على صيد الثيران بالسحر، أو تعظيم جرائم الحروب، أو التباهي بالثروة والقوة حتى نستحسن أعمال الفن التي أُبدعت ذات يوم من أجل هذه الأغراض. فاللؤلؤة تغطّي اللبّ تمامًا. وسرُّ الفنان هو أنه يؤدي عمله على أفضل وجه، بحيث ننسى كلنا السؤال عما افتُرض من عمله أن يكون، وذلك لاستحساننا الطريقة التي أنجزه بها. وكلنا نعرف هذا التحوّل في الاهتمام في حالات بسيطة جدًّا. فإذا قلنا عن طالب: إنه فنان في التباهي، أو إنه حوّل التملص من الواجب إلى فن جميل، فإننا نعني على وجه الدقة أنه يبدي براعة وقدرة على التخيّل في بلوغ غاياته غيرِ الجديرة بالاحترام، تحملاننا على استحسانهما مهما استنكرنا دوافعه. ولقد كانت لحظة حاسمة في تاريخ الفن عندما تركّز اهتمام الناس على الطريقة التي طوّر بها الفنانون الرسم والنحت إلى فن جميل إلى حد نسوا معه أن يضعوا للفنانين مهمات أكثر تحديدًا. ونحن نعرف أن الخطوة الأولى في هذا الاتجاه قد اتُخذت في العصور الهيلينية، والأخرى في عصر النهضة. ولكن مهما يمكن أن يدهشنا هذا التحوّل، فإنه لم يحرم الرسام والنحات من لب المهمة الحيوي الذي لا يمكن أن يلهب خيالهما إلّاه. وحتى حين أصبحت المهمات نادرة بقيت للفنان مجموعة مشكلات استطاع أن يعرض براعته في حلها. وحيثما كان المجتمع لا يطرح هذه المشكلات كانت التقاليد تطرحها. وتقاليد صنع الصور هي التي حملت في تيارها، إن صحت العبارة، رملة المهمات التي لا غنى عنها. ونحن نعلم أن مسألة إعادة إنتاج الطبيعة لم تكن ضرورة ملازمة للفن بقدر ما كانت تقاليد موروثة. وأهمية هذا المطلب في تاريخ الفن من جيوتو إلى الانطباعيين لا تكمن، كما يُعتقد أحيانًا، في أن «جوهر» الفن، أو «واجبه» أن يحاكي عالم الواقع. كما أنه ليس صحيحًا في اعتقادي أن هذا المطلب غير ذي صلة تمامًا. لقد كان، كما رأينا، مشكلة من النوع الذي لا يُحلّ، ويتحدّى براعة الفنان لكي يفعل المستحيل. إضافة إلى ذلك، رأينا غير مرة كيف كان حل أي من هذه المشكلات، مهما كان باهرًا، يفضي إلى نشأة مشكلات جديدة في موضع آخر تتيح للشبان فرصة إظهار ما يمكن أن يفعلوه بالألوان والأشكال. وذلك لأنه حتى الفنان المتمرد على التراث كان يعتمد على ذلك في ما يتعلق بالدافع الذي يوجّه مساعيه.

ها هوذا ما دعاني إلى رواية قصة الفن على أنها قصة التشكيل والتغيير المتواصلين للتقاليد التي يرجع فيها كل عمل إلى الماضي، ويشير إلى المستقبل. وليس في هذه القصة وجه أعجب من هذا الوجه، وهو أن سلسلة التراث الحية ما زالت تربط الفن في أيامنا بالفن في زمن الأهرامات. إن تمرد أخناتون على التعاليم

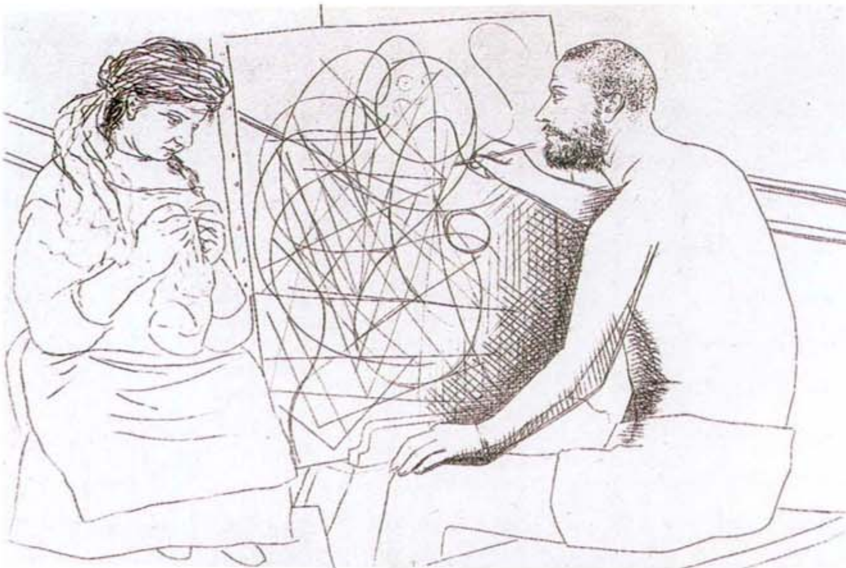
الدينية القديمة، وجيشان العصور المظلمة، وأزمة الفن في مرحلة الإصلاح الديني، والقطيعة مع التراث في زمن الثورة الفرنسية، إن كل ذلك قد هدد هذا الاتصال بالخطر الذي كان في الغالب حقيقيًا جدًا. فعلى الرغم من كل شيء، علمنا أن فنونًا قد انقرضت في بلدان وحضارات بكاملها عندما انقطعت الحلقة الأخيرة. ولكن الكارثة الأخيرة قد تمّ تلافيها دائمًا على نحو ما وفي مكان ما. فكلما اختفت مهمات، ظهرت مهمات جديدة أعطت الفنانين ذلك الحس بالاتجاه والحس بالهدف اللذين لا يستطيعون من دونهما خلق أعمال عظيمة. وأعتقد أن هذه المعجزة قد حدثت مرة أخرى في فن العمارة. فبعد تلمّسات القرن العشرين وتردداته، وجد المهندسون المحدثون طريقهم. لقد عرفوا ما يريدون فعله، وبدأ الجمهور يتقبل عملهم كونه أمرًا مفروغًا منه. أما الرسم والنحت، فإن أزمتهما لم تتجاوز نقطة الخطر. فعلى الرغم من بعض التجارب الواعدة، ما زال هناك انشطار بين ما يُدعى الفن «التطبيقي» أو «التجاري» الذي يحيط بنا في حياتنا اليومية، وفن المعارض والصالات «الخالص» الذي يستصعب فهمه كثيرون منا.

إن «مناصرة الفن الحديث» لا تختلف في طيشها عن «معاداته». فالوضع الذي نما فيه هذا الفن هو من فعلنا كما هو من فعل الفنانين. ولا شك في أن هناك فنانين ونحاتين أحياء اليوم يَشْرُف بهم أي عصر. فإذا كنا لم نسألهم أن يفعلوا شيئًا خاصًا، فأي حق لنا أن نلومهم إذا بدا عملهم مبهمًا ولا هدف له؟

لقد اطمأن الجمهور إلى فكرة مؤداها أن الفنان هو إنسان ينبغي أن ينتج الفن على نحو ما ينتج صانع الجزمات جزمة. ويمكن أن يفهم المرء هذا المطلب الغامض، ولكن ها هو ذا الشيء الوحيد الذي يعجز عن فعله الفنان، ويا للأسف! فما صُنع في الماضي لم يعد يطرح أي مشكلة، وما من مهمة فيه يمكن أن تحثّ الفنان على بذل أقصى جهده. ويقع في سوء الفهم هذا أحيانًا النقاد و«أصحاب الثقافة الرفيعة» أيضًا. فهم يطلبون من الفنان أن ينتج فنًا، ويميلون إلى الاعتقاد أن اللوحات والتماثيل نماذج لمتاحف المستقبل. والمهمة الوحيدة التي يطرحونها على الفنان هي أن يصوّر «شيئًا جديدًا» ـ لو نالوا المراد لكان كل عمل يمثل أسلوبًا جديدًا، ومذهبًا جديدًا. وفي غياب أي أعمال ملموسة أخرى، يتفق أحيانًا مع هذا المطلب حتى أكثر الفنانين موهبة. وحلولهم للمشكلة المتعلقة بالأصالة تتصف أحيانًا بذكاء وألمعية لا ينبغي الاستخفاف بهما، ولكن هذه المهمة تكاد لا تستحق العناء في آخر المطاف. أنا أعتقد أن ذلك هو أهم الأسباب التي جعلت الفنانين المحدثين يتحوّلون في أحوال كثيرة إلى نظريات شتى، قديمة وحديثة، حول طبيعة الفن. ربما أصبح من الخطأ أن يقال: «الفن تعبير»، أو «الفن تركيب» مثلما كان من الخطأ القول: «الفن محاكاة للطبيعة». ولكن أيًا من هذه النظريات،

وحتى المبهمة منها، قد تنطوي على ذرة الحقيقة المشهورة تلك التي قد تضمن الحصول على اللؤلؤة.

أخيرًا ها نحن قد عدنا إلى نقطة البداية. لا يوجد في الحقيقة شيء اسمه الفن، بل يوجد فنانون ـ أي رجال ونساء وُهِبوا قدرة مدهشة على موازنة الأشكال والألوان حتى تصبح «صحيحة»، وبعضهم، وهو الأندر، اتصفت شخصيته بالكمال، فلا يطمئن إلى أنصاف الحلول، بل يكون مستعدًا للاستغناء عن النتائج السهلة، وكل نجاح سطحي، من أجل مشقّات العمل الصادق وعذاباته. نحن على ثقة بأن الفنانين سيولدون على الدوام. ولكن هل سيكون هناك فن أيضًا؟ إن هذا يتوقف إلى حد كبير علينا، نحن جمهورهم. قد نقرر النتيجة بلامبالاتنا أو اهتمامنا، بانحيازنا أو تفهمنا. نحن الذين علينا أن نفعل ما يلزم حتى لا ينقطع سلك التراث، ويبقى هناك فرص للفنانين ليضيفوا شيئًا إلى سلك اللآلئ النفيسة، أي ما ورثناه عن الماضي.



الفنان وموديله، 1927

حفر بالحمض، بابلو بيكاسو، 19.4 × 28 سم،
رسم زُوّدت به رواية بلزاك
رائعة غير معروفة،
إصدار أمبرواز فولار، 1931

الفصل الثامن والعشرون

قصة بلا نهاية

انتصار الحداثة

وُضع هذا الكتاب بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بقليل، ونُشر أول مرة في عام 1950. وفي ذلك الوقت كان معظم الفنانين المذكورين في فصله الأخير على قيد الحياة، وبعض الأعمال التي زوّدتُ الكتاب بصورها حديثة العهد. ولا عجب أن تنشأ مع مرور الوقت حاجة إلى إضافة فصل جديد عن التطورات الجارية. والصفحات التي أمام القارئ الآن كان قد أُضيف أكثرها إلى الطبعة الحادية عشرة في الحقيقة، وكان عنوانها بالأصل «ملاحظة أخيرة: 1966». ولكن ذلك التاريخ تراجع هو الآخر إلى الماضي، لذلك غيرتُ العنوان، فأصبح «قصة بلا نهاية».

وأعترف أنني الآن نادم على هذا القرار، لأنني وجدت أن ذلك يؤدي إلى خلط بين قصة الفن كما تصورتها هنا، وتأريخ الأزياء. وهذا الخلط ليس بالأمر المفاجئ بأي حال من الأحوال. فعلى الرغم من كل شيء، نحن لا نحتاج إلا إلى تقليب صفحات هذا الكتاب حتى نتذكر المرات العديدة التي أظهرت فيها أعمالُ الفن أناقة الأزياء السائدة وجودتها ـ سواء أَرَجعنا إلى السيدات الأنيقات المحتفلات بقدوم أيار/ مايو في لوحة الأخوين ليمبورغ (شكل 144)، أم إلى عالم الخيال الذي صوّره أنطوان واتو في لوحة «احتفال في حديقة» (شكل 298). ولكن يجب أن لا ينسينا إعجابنا بهذه الأعمال أن الأزياء المبيّنة فيها سرعان ما تحوّلت إلى أزياء مهجورة، في حين حافظت اللوحات على سحرها. فلو دخل الخطيبان أرنولفيني في ملابسهما الفاخرة، كما رسمهما يان فان أيك (شكل 158)، إلى البلاط الإسباني، كما رسمه دييغو فلاسكس (شكل 266)، لَظَهَرا شخصين مضحكين، ولو شاهدت الطفلةُ التي رسمها جوشوا رينولدز (شكل 305) الأميرةَ التي رسمها فلاسكس، لسخرت منها هي الأخرى بلا رحمة.

الراجح هو أن ما دعي «دُوّامة الأزياء» سيظل يدور ما دام هناك بشر حولنا لديهم من المال والفراغ ما يكفي للبحث عن كل جديد غريب يحدث أثرًا في المجتمع، وهذا قد يكون في الحقيقة «قصة بلا نهاية». ولكن صحف الأزياء التي تخبر الذين يحبون البقاء على مقربة من مجرى الأحداث عما يُلبس اليوم تزوّد الناس بالأخبار مثل صحفنا اليومية. إن أحداث اليوم لا تتحول إلى «قصة» إلا عندما تبتعد منا إلى حد نستطيع معه أن نعرف تأثيرها في التطورات اللاحقة (إن كان لها أي تأثير).

إن تطبيق هذه الأفكار على قصة الفن كما رُويت في هذه الصفحات يكاد لا يحتاج إلى توضيح، لذلك إن قصة الفنانين لا يمكن أن تُروى إلا بعد أن يصبح واضحًا بعد فترة من الزمن ما تأثير عملهم في الآخرين، وما مساهمتهم في جعل قصة الفن على ما هي عليه. لذلك حاولت أن أختار من المباني والتماثيل واللوحات الكثيرة التي ما زالت معروفة عندنا منذ آلاف السنين عددًا صغيرًا استطاع أن يؤدي دورًا في القصة التي عالجت حلول مشكلات فنية معينة، أي الحلول التي حدّدت مجرى التطورات اللاحقة.

وكلما اقتربنا من عصرنا، أصبح التمييز بين الأزياء العابرة والمنجزات الباقية أصعب بلا ريب. فالبحث عن أبدالٍ من ذلك التنافس مع المظهر الطبيعي، والذي وصفته آنفًا، كان لا بد أن يؤدي إلى أشكال غريبة قصد منها لفت الأنظار، ولكنها فتحت مجالاً رحبًا للتجريب في اللون والشكل سيبقى موضوعًا للاستكشاف. ولا نعلم حتى الآن ما نتائج ذلك.

هذا ما يجعلني غير مرتاح إلى أن كتابة قصة الفن «حتى وقتنا الحاضر» فكرة ممكنة. صحيح أن المرء يستطيع أن يسجل ويناقش أحدث الأساليب، والفنانين الذين سُلّطت عليهم الأضواء في أثناء الكتابة، ولكن لا يستطيع إلا نبي أن يعلم إن كان هؤلاء الفنانون سوف «يصنعون التاريخ» حقًا، والنقاد على العموم أثبتوا أنهم أنبياء بائسون. تصوّرْ ناقدًا متحمسًا ومتفتح العقل يحاول في عام 1890 أن يوصل قصة الفن إلى ذلك التاريخ. فهو لم يكن ليستطيع مهما صحّت عزيمته أن يعرف أن الذين كانوا يصنعون التاريخ هم فان غوغ، وسيزان، وغوغان: الأول هولندي مجنون في منتصف العمر كان يعمل في جنوبي فرنسا، والثاني نبيل منعزل ميسور الحال لم يرسل لوحاته إلى المعارض منذ مدة طويلة، والثالث سمسار أسهم مالية أصبح فنانًا في فترة متأخرة من حياته، وما لبث أن سافر إلى البحار الجنوبية. والمسألة ليست إن كان قادرًا على تقدير أعمال هؤلاء الفنانين حق قدرها، بل إن كان يعلم بهم على الإطلاق.

إن أي مؤرخ عاش حتى رأى ما يحدث عندما يصير الحاضر إلى ماضٍ، لديه قصة يحكيها عن تغير الصورة العامة مع ازدياد بعدها. والفصل الأخير من فصول هذا الكتاب وثيق الصلة بالموضوع. فحين كتبت عن السريالية لم أكن أعرف أن لاجئًا متقدمًا في السن أثبت عمله أنه عظيم التأثير في الأعوام اللاحقة، كان آنذاك يعيش في منطقة البحيرات في إنكلترا. وأنا أشير إلى كيرت شويترز (Kurt Schwitters) (1887 ـ 1948) الذي أعتبره أحد أصحاب الأطوار الغريبة اللطاف في عشرينيات القرن العشرين. استخدم شويترز تذاكر الباصات المستعملة، وقصاصات من الصحف، والأسمال البالية، وغير ذلك من سقط المتاع، ثم ألصق بعضها ببعض بغية تشكيل باقات ممتعة تنمّ عن ذوق (شكل 392). إن رفضه استعمال اللون



392
كيرت شويترز
حبر خفيّ،
إلصاق على ورق، **1947**
25.1×19.8 سم،
من تركة الفنان

التقليدي، والقماشة التقليدية قد أدّى إلى ربط موقفه بحركة متطرفة كانت قد بدأت في زيورخ خلال الحرب العالمية الأولى. كان يمكن أن أناقش جماعة «الدادا» هذه في القسم المتعلق بالنزعة الفنية البدائية من الفصل الأخير. لقد استشهدت هناك بما كتبه غوغان في إحدى رسائله عن شعوره بأن عليه أن لا يرجع إلى أحصنة البارثينون، بل أن يتجاوزها إلى حصان الطفولة الهزّار، والمقطعان الطفوليان دا ـ دا يمكن أن يرمزا إلى تلك الألعوبة. من المؤكد أن رغبة هؤلاء الفنانين كانت في التحول إلى أطفال صغار، والإزراء برزانة الفن وأبهته. وليس صعبًا أن نفهم هذه العواطف، ولكن كنت أرى دائمًا شيئًا من التنافر في أن أدوّن هذه الإشارات المضادة للفن، وأحللها، وأعلّمها بالرزانة ذاتها، إن لم أقل الأبهة، التي شرعوا في الهزء منها وإلغائها. ومع ذلك، لا أستطيع أن أتهم نفسي بأنني أقصيت أو تجاهلت العواطف التي بعثت الحياة في هذه الحركة. حاولت أن أصف الحالة النفسية التي يمكن أن تكتسب فيها الأشياء العادية في عالم الطفل دلالة مفعمة بالحياة. والحق هو أنني لم أدرك إلى أي حد كان يمكن لهذه العودة إلى ذهنية الأطفال أن تجعل الفرق بين أعمال الفن ومصنوعات الإنسان الأخرى غائمًا. فالفنان الفرنسي مارسيل

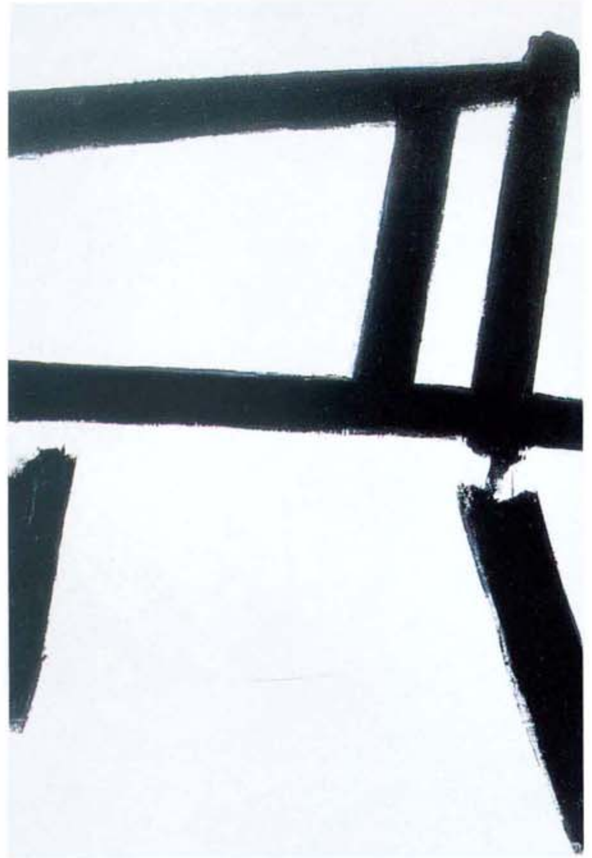
دوشان (Marcel Duchamp) (1887 ـ 1968) قد اكتسب شهرة وسمعة سيئة، لأنه كان يتناول أيًّا من تلك المصنوعات التي سماها «جاهزة»، ويذيّلها باسمه. واحتذى حذوه في ألمانيا رسام أصغر منه سنًا بكثير هو جوزيف بويز (Joseph Beuys) (1921 ـ 86)، وادعى أنه قد وسّع أو مدّ مفهوم «الفن».

وأتمنّى بكل صدق ألا أكون أسهمت في هذا الأسلوب ـ لأنه أصبح أسلوبًا ـ عندما قلت في مستهل هذه الصفحات، «لا يوجد في الحقيقة شيء اسمه الفن». فما قصدته بالطبع هو أن كلمة «فن» كانت تعني أشياء مختلفة في أوقات مختلفة. فالخط الجميل، مثلاً، كان أكثر «الفنون» احترامًا في الشرق الأقصى. ولكنني قلت في الفصل السابق: إننا نتحدث عن الفن كلما شاهدنا شيئًا أُحسن صنعه إلى حد ننسى معه السؤال عن الغاية المفترضة من العمل، وذلك إعجابًا منا بالطريقة التي صُنع بها. وأشرت إلى أن الرسم قد حدث له ذلك أكثر من أي فن آخر. وأيّدت التطوراتُ التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ما ذهبتُ إليه في هذا الشأن. فإذا عنينا بالرسم وضع الألوان على القماشة فحسب، فقد نجد أصحاب خبرة بالفن يعجبهم ما يُصنع على هذا النحو إلى حد إقصاء ما عداه. وحتى في الماضي كانت تحظى بالتقدير معالجة الفنان للون، وحيوية ضربات فرشاته، أو براعة لمساته، ولكن هذا التقدير كان يجري في السياق العام للتأثير المنجز. عدْ إلى (الشكل 213) للتعجب من معالجة تيشان للألوان بغية إظهار الياقة، وإلى (الشكل 260) للتمتع باللمسة الواثقة لفرشاة روبنز عندما رسم لحية إله الغابات. أو انظرْ إلى براعة الرسامين الصينيين (شكل 98) في استخدام الفرشاة على الحرير بأدق التدريجات ومن غير أي عناية بالتفاصيل. ففي الصين خاصةً، كانت البراعة التامة في استخدام الفرشاة هي التي نُوقشت وحظيت بالتقدير أكثر من أي شيء آخر. نحن نذكر أن الرسامين في الصين كانوا يطمحون إلى اكتساب هذه السهولة في التعامل مع الفرشاة والحبر حتى يتمكّنوا من تسجيل رؤياهم والإلهام ما زال غضًا، كما يدوّن الشاعر شعره على عجل. هناك أشياء مشتركة كثيرة بالفعل بين الخط والرسم عند الصينيين. وأنا لم أذكر إلا فن «الخط الجميل» في الصين، ولكن ليس الجمال الشكلي للرموز هو ما ينال إعجاب أهل الصين بقدر ما يناله الشعور بالتمكّن والإلهام الذي يجب أن يوجّه كل ضربة فرشاة.

393
جاكسون بولوك
واحد (رقم 31، 1950)، 1950
زيت ومينا على قماش غير معدّ، 530.8×269.5 سم،
The Museum of Modern Art, New York, Sidney and Harriet Janis Collection Fund

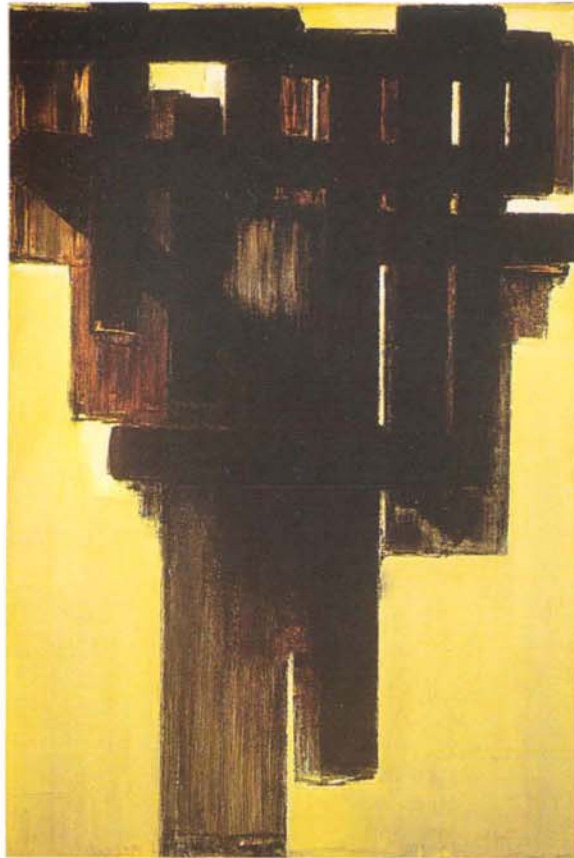
هنا إذًا أحد جوانب الرسم الذي يبدو أنه ما زال غير مكتشف، أي المعالجة الكاملة للون من دون مراعاة أي دافع أو هدف خفيّ. وهذا التركيز على الأثر، أو البقعة التي تتركها الفرشاة قد سُمّي في فرنسا أسلوب التبقيع (tachisme) (من كلمة tache التي تعني بقعة أو لطخة). وكان الفنان الأميركي جاكسون بولوك (Jackson Pollock) (1912 ـ 1956) هو الذي أثار الاهتمام بهذه الطرائق الجديدة في استخدام اللون أكثر من أي فنان آخر. كانت السريالية قد بهرت بولوك، إلا أنه أهمل على التدريج الصور الغريبة التي تكررت في لوحاته من أجل ممارسات في الفن التجريدي. وبما





394
فرانز كلاين
أشكال بيضاء، 1955
زيت على قماش،
127.6×188.9 سم،
The Museum
of Modern Art,
New York. Gift of
Philip Johnson

أنه ضاق ذرعًا بالمناهج التقليدية، فقد ألقى قماشته على أرض الغرفة، وقطّر أو صبّ أو رمى الألوان حتى يكوّن أشكالاً مدهشة (شكل 393). لعله تذكّر قصص رسامي الصين الذين استخدموا مثل هذا الطرائق غير التقليدية، وممارسات هنود أميركا الذين يرسمون صورًا على الرمل من أجل أغراض سحرية. إن الخطوط المتشابكة الناتجة من ذلك ترضي معيارين متعارضين يخصّان فن القرن العشرين: بساطة الطفولة وعفويتها اللتين تستحضران ذكرى خربشات الأطفال قبل أن يشرعوا في تشكيل الصور، وفي الجانب المقابل، الاهتمام المتكلّف بمشكلات «الرسم الخالص». وهكذا تلقّى الناس بولوك كونه أحد روّاد ما عرف بالرسم الحركي أو التعبيرية التجريدية. ومع أن أتباع بولوك لم يستخدموا كلهم أساليبه المتطرفة، فقد اقتنعوا جميعًا بالحاجة إلى الاستسلام للدافع التلقائي، وبأن رسومهم ينبغي أن تُنجز على عجل مثل الخط الصيني، وأن تكون أشبه بالتدفق العفوي الذي لا يسبقه أي تفكير. ولا شك في أن الفنانين والنقاد لم يكونوا في دعوتهم إلى هذه المقاربة متأثرين بالفن الصيني فحسب، بل بالصوفية الشرقية أيضًا، ولا سيما في صورتها التي أصبحت سائدة في الغرب باسم بوذية الزن (Zen Buddhism).

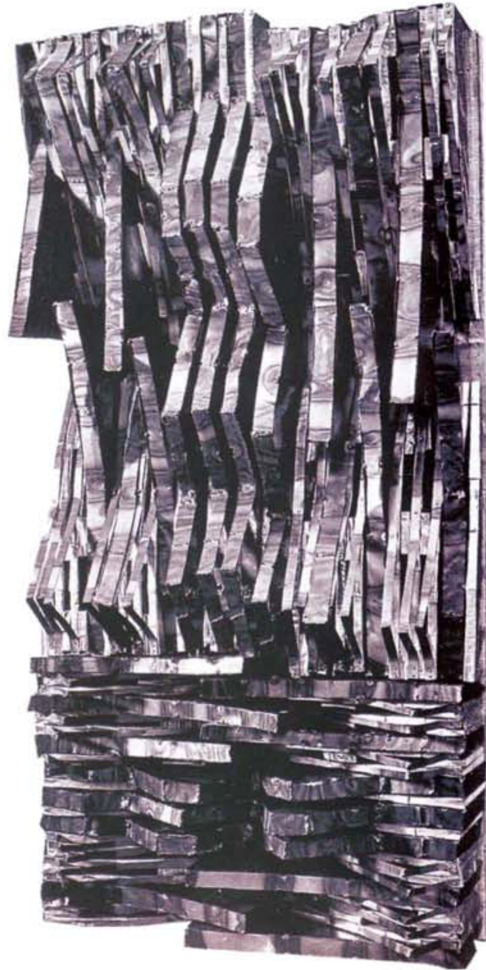


395
بير سولاج
3 نيسان/ أبريل 1954
زيت على قماش،
130×194.7 سم،
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Gift of Mr and Mrs Samuel M. Kootz, 1958.

ومن هذه الناحية، فإن الحركة الجديدة قد واصلت أيضًا ميراث الفن الأبكر في القرن العشرين. نحن نذكر أن كاندسكي وكلي وموندريان كانوا صوفيين. أرادوا أن يخترقوا حجاب المظاهر وصولاً إلى الحقيقة العليا، وأن السرياليين حاولوا اكتساب «الجنون المقدس». إن جزءًا من عقيدة الزن (على أنه ليس الجزء الأهم) هو أن أحدًا لا يستطيع أن يصبح مستنيرًا إن لم يتخلّص من عادات التفكير العقلية.

لقد أشرت في الفصل السابق إلى أن تذوّق عمل فنان لا يقتضي بالضرورة تقبّل نظرياته. فإذا تحلّى المرء بالصبر على النظر إلى لوحات عدة من هذا النوع، فمن المؤكّد أنه سوف يعجبه بعضها أكثر من بعضها الآخر، ويدرك شيئًا فشيئًا المشكلات التي تشغل أولئك الفنانين. وحتى مقارنة لوحة للأميركي فرانز كلاين (Franz Kline) (1910 ـ 1962) مع لوحة للفرنسي بيار سولاج (Pierre Soulages) الذي استخدم التبقيع ليست بلا فائدة (الشكلان 394 و395). كان من شأن كلاين أن يدعو لوحاته: «أشكال بيضاء». ومن الواضح أنه يريدنا ألا ننتبه للخطوط فحسب، بل للقماشة التي تغيّر هذه الخطوطُ شكلَها. وعلى بساطة ضربات فرشاته، فإن انطباعًا ما عن تنظيم الفراغ ينجم عنها، وكأن النصف الأسفل يتراجع نحو المركز،

مع أن لوحة سولاج تبدو لي أكثر إثارة للاهتمام. إن تدرج ضربات فرشاته الحيوية يترك انطباعًا أيضًا عن الأبعاد الثلاثة، ولكن نوعية اللون تبدو لي في الوقت ذاته أحسن تأثيرًا ـ مع أن هذه الفروق تكاد لا تظهر في الصورة. ولعل ما يجتذب بعض الفنانين المعاصرين هو هذه المقاومة التي تبديها اللوحة للتصوير الفوتوغرافي. إنهم يحبّون أن يشعروا بأن عملهم فريد حقًا، ونتاج أيديهم، في عالم المصنوعات والمقياس الموحد. ولقد مال بعضهم إلى القماشات العريضة، حيث لا يحدث التأثير إلا المقياس فحسب، وهذا المقياس يفقد مغزاه أيضًا عند تصويره. وعلى كل حال، فإن ما يفتن كثيرًا من الفنانين قبل أي شيء هو ما يدعونه «النسيج»، أي ملمس المادة، نعومتها أو خشونتها، شفافيتها أو كثافتها. لذلك أهملوا مواد التلوين العادية، واستخدموا مواد أخرى من مثل الوحل أو نشارة الخشب أو الرمل.



396

زولتان كيميني

تذبذبات، 1959

حديد ونحاس، 130×64 سم، مجموعة خاصة



397
نيكولاس دي ستايل
مدينة أغريجنتو، 1953
زيت على قماش،
73×100 سم،
Kunsthaus, Zurich

هذا هو أحد أسباب إحياء الاهتمام بملصقات شويترز وغيره من الداديين (Dadaists). أصبح من الممكن استخدام الخيش الخشن، واللدائن الصقيلة، وذرات الحديد الصدئة استخدامات جديدة. وتحتل هذه الأعمال موقعًا وسطًا بين الرسم والنحت. فالهنغاري زولتان كيميني (Zoltan Kemeny) (1907 ـ 1965) الذي عاش في سويسرا شكّل أعماله التجريدية (شكل 396) من المعدن. وهذه الأعمال التي تجعلنا ندرك ما تعرضه بيئاتنا الحضرية للبصر واللمس من أشياء متنوعة ومدهشة، ربما تدّعي أنها تفعل لنا ما فعلته لوحات المناظر الطبيعية لمتذوقي الفن في القرن الثامن عشر، أي إعدادهم لاكتشاف مواطن الجمال في الطبيعة البكر.

وأنا واثق أن قارئًا لن يظن، على كل حال، أن هذه الأمثلة القليلة تستنفد إمكانات التنويعات المحتملة ومداها في أي مجموعة فنية حديثة العهد قد يصادفها. هناك فنانون، على سبيل المثال، أولوا اهتمامًا للمؤثرات البصرية للأشكال والألوان، على نحو يجعلها تتفاعل على القماشة لتصدر وميضًا أو خفقانًا غير متوقع ـ وهذه حركة أُطلق عليها اسم «الفن البصري». ولكن تقديم المشهد المعاصر وكأنما قد طغى عليه التجريب في اللون والنسيج والأشكال فحسب عمل مضلل. صحيح أن اكتساب الاحترام بين الجيل الجديد يقتضي من الفنان أن



398

مارينو ماريني

خيّال، 1947

برونز، الارتفاع 163.8 سم، Tate Gallery, London

399

جورجو موراندي

طبيعة صامتة، 1960

زيت على قماش، 40.5×35.5 سم، Museo Morandi, Bologna

يتمكّن من هذه الوسائل تمكنًا شخصيًّا ومثيرًا للانتباه. ولكن بعض الرسامين الذين استرعوا أكبر الاهتمام بعد الحرب قد كفّوا عن استكشاف الفن التجريدي، وعادوا إلى رسم الصور. والفنان الذي يخطر على بالي الآن هو الروسي المهاجر نيكولاس دي ستايل (Nicolas Staël) (1914 ـ 1955) الذي كثيرًا ما تشكّل ضربات فرشاته البسيطة، والبارعة مع ذلك، استحضارات مقنعة لمناظر طبيعية تمنحنا إحساسًا عجيبًا بالضوء والمسافة من غير أن تنسينا نوعية مادة التلوين (شكل 397). وهؤلاء الفنانون يواصلون استكشاف رسم الصور الذي ناقشناه في الفصل السابق.

وثمة فنانون آخرون في مرحلة ما بعد الحرب شغلت عقولهم صورة واحدة واستولت عليها. فالنحات الإيطالي مارينو ماريني (Marino Marini) (1901 ـ 1980) قد جعلته مشهورًا تنويعاتُه الكثيرة على موضوع ترك تأثيره في نفسه خلال الحرب ـ منظر الفلاحين الإيطاليين البُدن القصار الهاربين من قراهم على ظهور الخيل في أثناء الغارات الجوية (شكل 398). والمقارنة بين هذه المخلوقات القلقة، والصورة التقليدية للفارس البطل الممثّلة في تمثال كوليوني (شكل 188) الذي نحته فيروكيو، تجعل هذه الأعمال مدعاة للرثاء.



وقد يتساءل القارئ إن كانت هذه الأمثلة المتفاوتة تضيف شيئًا إلى مواصلة قصة الفن، أو إن كان النهر الذي كان كبيرًا ذات يوم قد تفرّع في غضون ذلك فروعًا وجداول عديدة. نحن لا ندري، ولكن تنوع المحاولات قد يريحنا. ومن هذه الناحية، لا داعي للتشاؤم بالفعل، فأنا قد عبّرت عن اقتناعي في خاتمة الفصل السابق بأننا لن نعدم الفنانين «رجالاً ونساء، وُهبوا قدرة مدهشة على موازنة الأشكال والألوان حتى تصبح «صحيحة»، وبعضهم، وهو الأندر، اتصفت شخصيته بالكمال فلا يطمئن إلى أنصاف الحلول، بل يكون مستعدًا للاستغناء عن النتائج السهلة، وكل نجاح سطحي، من أجل مشقات العمل الصادق وعذاباته».

والفنان الذي ينطبق عليه هذا الوصف تمامًا هو الإيطالي الآخر جورجو موراندي (Giorgio Morandi) (1890 ـ 1964) الذي تأثر مدة وجيزة بلوحات دي كيريكو (شكل 388)، ولكنه ما لبث أن رفض أي ارتباط بالحركات الحديثة لكي يركّز كل التركيز على مشكلات حرفته الأساس. أحب أن يرسم أو يحفر أنواعًا من الطبيعة الصامتة البسيطة التي تمثل عددًا من آنية الزهر والأوعية الموجودة في مرسمه من زوايا مختلفة، وفي إضاءات متباينة (شكل 399). والحساسية التي فعل

بها ذلك، وسعيه إلى بلوغ الكمال في مجال واحد، جعلاه يكتسب في بطء وثبات احترام زملائه الفنانين، واحترام النقاد والجمهور.

لا داعي للاعتقاد بأن موراندي كان في هذا القرن الرسامَ الوحيد الذي كرّس نفسه للمشكلات التي التزم حلَّها من غير أن يكترث للمدارس التي كانت تلفت الانتباه بما تُحدث من ضجة. ويكاد لا يفاجئنا، مع ذلك، أن يكون معاصرون آخرون لنا قد أغرتهم دُرْجة جديدة باتباعها، أو أطلقوا دُرْجة جديدة، وهو الأمر الأفضل.

لنأخذ الحركة المعروفة بالفن الشعبي (pop art). فالأفكار التي تنطوي عليها لا يصعب فهمها. لقد أشرت إليها عندما تحدثت عن «الانشطار غير السعيد بين ما يُدعى الفن التطبيقي، أو التجاري، الذي يحيط بنا في حياتنا اليومية، وفن المعارض الخالص الذي يستصعب فهمه كثيرون منا». وبالطبع، فإن هذا الصَدْع يتحدّى دارسي الفن الذين أصبح انحيازهم إلى ما يزدريه أهل «الذوق» أمرًا مفروغًا منه. فكل الأنواع الأخرى من الفن المضاد قد غدت الآن شأنًا من شؤون ذوي الثقافة الرفيعة. فهم قد شاركوا فكرة «الفن» المكروهة في ترفّعها، ودعواها الصوفية. لماذا لم يكن الأمر كذلك في الموسيقى؟ لقد ظهر نوع منها تملّكَ الجماهير، واستحوذ على اهتمامها استحواذًا لا سبيل إلى التحكّم فيه، وهذا النوع هو الموسيقى الشعبية (pop music). أما كان ممكنًا أن يكون عندنا «فن شعبي» أيضًا لو استخدمنا صورًا من القصص المصوّرة والإعلانات يألفها الناس جميعًا؟

إن عمل المؤرخ أن يوضح ما يجري بالفعل، وعمل الناقد أن ينتقده. وإحدى أخطر المشكلات في كتابة تاريخ الحاضر هي اختلاط الوظيفتين. ومن حسن الحظ أنني أعلنت في تقديم هذا الكتاب أنني عزمت على أن «أنحّي الأعمال التي ربما لم تثر الاهتمام إلا لأنها مثال لما شاع، وأُعجب به الناس في وقت ما ليس غير». وأنا لم أرَ نتائج هذه التجارب التي لا أرغب في اعتبارها مندرجة تحت هذه القاعدة. ولن يصعب على القارئ، على كل حال، أن يصل إلى قرار، لأن معارض أحدث هذه الاتجاهات يجري تنظيمها الآن في أماكن عديدة، وهذا تطور جديد أيضًا ومُرحَّب به جدًّا.

إن ثورة في الفن لم تلاقِ من النجاح ما لاقته الثورة التي ابتدأت قبل الحرب العالمية الثانية. والذين عرفوا منا بعض روّاد هذه الحركات، ويتذكّرون شجاعتهم ومرارتهم وهم يتحدّون الصحافة المعادية والجمهور الساخر، ويكادون لا يصدقون عيونهم عندما يرون معارض الذين كانوا متمردين ذات مرة تدعم تنظيمها جهات رسمية، ويرتادها جمهور جاد حريص على تعلم المصطلحات الحديثة واستيعابها. إن هذه الفترة من التاريخ قد عشتها أنا، وهذا الكتاب نفسه يؤكّد هذا التغيّر. ولما فكّرت في المقدمة، والفصل المتعلق بالفن التجريبي، ثم كتبتهما، افترضت أن واجب الناقد والمؤرخ أن يفسّرا ويسوّغا التجارب الفنية كلها في مواجهة النقد

المعادي. واليوم زالت مشكلة الصدمة، ويكاد يبدو أي تجريب مقبولاً من الصحافة والجمهور. فإن يطلب أحد بطلاً، فإن البطل اليوم هو الفنان الذي يتحاشى الإشارات المتمردة. وأعتقد أن هذا التحوّل المثير، وليس أي حركة جديدة، هو الذي يمثّل أهم حدث في تاريخ الفن الذي شهدتُه منذ صدر هذا الكتاب أول مرة في عام 1950. ولقد علّق على هذا الانعطاف المفاجئ في تيار الأفكار والعادات مراقبون من اتجاهات مختلفة جدًّا.

ها هو الأستاذ كوينتن بيل (Quentin Bell) يتناول الفنون الجميلة في كتاب عن **أزمة العلوم الإنسانية** (أعدّه للطبع ج. هـ. بلامب) 1964:

كان الفنان ما بعد التعبيري يعتبر مهووسًا أو دجّالاً في عام 1914، حين كان يُشار إليه بلا تمييز على أنه «تكعيبي»، أو «مستقبلي»، أو «عصري». والرسامون والنحاتون الذين عرفهم الجمهور وأعجب بهم كانوا شديدي المعارضة للتجديدات الجذرية. كان المال والتأثير والرعاية إلى جانبهم. أما اليوم فمن الممكن القول: إن الوضع قد انقلب. فالهيئات العامة من مثل مجلس الفنون، والمجلس البريطاني، ودار الإذاعة، وقطاع الأعمال، والصحافة، والكنائس، والسينما، وصانعي الإعلانات، إن كل هذه الهيئات تقف إلى جانب ما يسمى تسمية مغلوطة فن المنشقّين... والجمهور يمكن أن يقبل أي شيء، أو في الأقل هناك قسم كبير ومؤثر منه يمكن أن يفعل ذلك... ولا يمكن لأي تصوير غير مألوف أن يستفز أو حتى يدهش النقاد...

وعلى الجانب الآخر من الأطلسي، يعلق على المشهد السيد هارولد روزنبرغ، النصير النافذ للرسم الأميركي المعاصر، ومبتكر مصطلح «الرسم الحركي» (action painting). ففي مقالة نشرها في **نيويوركر** في 6 نيسان/ أبريل 1963، بيّن الاختلاف بين استجابة الجمهور للمعرض الأول للفن الطليعي في نيويورك في عام 1913 ـ معرض أرموري (Armory) ـ واستجابة جمهور جديد يصفه بأنه «جمهور الطليعة»:

إن «جمهور الطليعة» منفتح على كل شيء. وممثلوه المتحمسون ـ أمناء المكتبات، ومديرو المتاحف، ومدرسو التربية الفنية، والباعة ـ يندفعون إلى تنظيم المعارض، وتزويدها باللصائق الموضّحة قبل أن تجفّ مادة التلوين على القماشة، أو تقسو المادة اللدنة. ويفتش النقاد المتعاونون المراسمَ كالمستكشفين لكي يحددوا فن المستقبل، ويبادروا إلى إشهار الفنانين. ويقف مؤرخو الفن حاملين الكاميرات ودفاتر الملاحظات للتأكد من تسجيل كل تفصيل مستحدث. إن تقليد الجديد قد أزرى بكل تقليد...

قد يكون روزنبزغ محقًا عندما يلمح إلى أننا، نحن مؤرخي الفن، قد أسهمنا في هذا التغير في الوضع. وبالفعل أنا أعتقد أن أي مؤلف يكتب الآن تاريخًا للفن، وخاصة الفن المعاصر، يجب عليه أن يلفت الانتباه إلى هذا التأثير غير المقصود

لنشاطاته. وفي المقدمة أشرت إلى الأذى الذي يمكن أن يحصل من كتاب من هذا النوع. وذكرت إغراء الانهماك في الحديث الذكي عن الفن. ولكن هذا الخطر لا يؤبه له إذا ما قورن بالانطباع المضلل الذي قد تعطيه مثل هذه البانوراما وهو أن ما يهمّ في الفن هو الجدة والتغير. إن الاهتمام الشديد بالتغير قد دفع التغير إلى سرعته المدوّخة. وبالطبع ليس من الإنصاف أن نلقي بكل العواقب غير المرغوب فيها ـ إضافة إلى المرغوب فيها ـ عند باب تاريخ الفن. فالاهتمام الجديد بتاريخ الفن هو بمعنى ما حصيلة عوامل كبيرة عديدة غيّرت موقع الفن والفنانين في مجتمعنا، وجعلت الفن أكثر شيوعًا منه في أي وقت مضى. وأود في الختام أن أذكر بعض هذه العوامل.

1 ـ أول هذه العوامل هو بلا شك تجربة التقدم والتغير التي عشناها جميعًا. إن هذه التجربة قد جعلتنا نرى التاريخ الإنساني سلسلة من المراحل المفضية إلى عصرنا، ثم إلى المستقبل. نحن نعرف العصر الحجري وعصر الحديد، ونعرف العصر الإقطاعي والثورة الصناعية. ونظرتنا إلى هذه العملية ربما لم تعد متفائلة، إذ إننا أدركنا الخسائر إضافة إلى المكاسب في هذه التحولات المتعاقبة التي أوصلتنا إلى عصر الفضاء. ولكن الاقتناع بأن مسيرة العصور لا تقاوم قد ترسّخَ منذ القرن التاسع عشر. وشعر الناس أن الفن قد اكتسحته هذه العملية التي لا تقاوَم شأنه شأن الاقتصاد أو الأدب. والفن يعتبر بالفعل أهم «تعبير عن العصر». وهنا على الخصوص، يشارك تطوّر تاريخ الفن (وحتى كتاب مثل هذا) في نشر هذا الاعتقاد. ألا نشعر جميعنا ونحن نقلّب صفحاته بأن المعبد الإغريقي، أو المسرح الروماني، أو الكاتدرائية القوطية، أو ناطحة السحاب الحديثة، «يعبّر» كل منها عن ذهنية مختلفة، وترمز إلى مجتمع مختلف؟ ثمة شيء من الحقيقة في هذا الاقتناع إذا قُصد به أن الإغريق لم يكن في وسعهم بناء مركز روكفلر، وربما لم يرغبوا في بناء نوتردام. ولكن كثيرًا ما يشير أصحابه إلى أن ظرف العصر، أو ما يسمّى روحه، كان لا بد أن يتجلّى ازدهاره في البارثينون، وأن العصر الإقطاعي لم يملك إلا أن يبني كاتدرائيات، وبأن بناء ناطحات السحاب أمر مقدّر علينا. وبحسب هذه النظرة التي لا أتفق معها، فإن من العبث والحماقة ألا يقبل المرء فنَ عصره. وعلى هذا يصبح كافيًا لأي أسلوب، أو تجربة، أن يُعلن أنهما معاصران حتى يشعر الناقد بأنه ملزم بأن يفهمهما ويشجعهما. والنقاد لم يفقدوا شجاعتهم، ويصبحوا مؤرخي أحداث إلا من خلال فلسفة التغير هذه. لقد سوّغوا هذا التغير في الموقف بالإشارة إلى إخفاقات النقاد السابقين في تعرف الأساليب الجديدة وقبولها. وما أدى إلى فقدان الجرأة هو على وجه الخصوص العداء الذي قوبل به الانطباعيون الذين ارتفع ذكرهم في ما بعد، وطلبوا أسعارًا عالية. ونشأت أسطورة مؤدّاها هو أن كبار الفنانين قد نُبذوا، وسُخر منهم دائمًا في عصرهم، ولذلك فإن الجمهور الآن يبذل جهدًا

مشكورًا لكي لا ينبذ شيئًا أو يسخر من أي شيء. لقد استحوذت فكرة على أقلية كبيرة في الأقل، وهي أن الفنانين يمثّلون طليعة المستقبل، ونحن الذين سنبدو مضحكين، إذا أخفقنا في تذوّق فنهم، وليس هم.

2 ـ والعنصر الثاني الذي أسهم في نشأة هذا الوضع يرتبط أيضًا بتطور العلم والتكنولوجيا. فكل واحد يعرف أن أفكار العلم الحديث تبدو مبهمة جدًّا، ومع ذلك فهي ما انفكت تثبت قيمتها. وأبرز مثال يدركه معظم الناس الآن هو بالطبع نظرية النسبية للعالم أينشتاين، والتي بدت أنها تتعارض مع كل الأفكار الشائعة عن المكان والزمان، إلا أنها أدّت إلى معادلة الكتلة والطاقة التي أدت إلى اختراع القنبلة الذرية. كان الفنانون والنقاد وما زالوا متأثرين بقوة العلم ومكانته تأثرًا بالغًا، وهم لا يستمدّون منه إيمانًا قويًّا بالتجربة فحسب، بل إيمانًا أقل قوةً بكل ما يبدو مبهمًا أيضًا. ولكن العلم يختلف، ويا للأسف، عن الفن، لأن العالم يستطيع أن يستخدم مناهج عقليّة تفرز المبهم من المنافي للعقل، أما ناقد الفن فليس لديه مثل هذه الاختبارات الحاسمة. ومع ذلك فهو يشعر بأن طلب المهلة في اعتبار تجربة جديدة ذات معنى أم لا أمرٌ لم يعد ممكنًا. وإذا فعل ذلك فقد يتخلّف عن الركب. ولعلّ هذا الأمر لم يكن بالغ الأهمية بالنسبة إلى نقاد الماضي، أما اليوم فإن الاقتناع يكاد يكون شاملاً بأن أولئك الذين يتمسكون بالمعتقدات العتيقة، ويرفضون أن يتغيروا، سوف يُغلبون على أمرهم. وفي علم الاقتصاد يقال لنا دومًا: عليكم أن تتكيفوا أو تهلكوا. يجب أن نبقى منفتحي العقول، ونعطي فرصة للمناهج الجديدة المقترحة. إن واحدًا من رجال الصناعة لا يمكن أن يجازف في إلحاق وصمة النزعة المحافظة به. وهو لا يترتب عليه مجاراة الأوقات فحسب، بل أن يُرَى مجاريًا للأوقات أيضًا. وثمة سبيل إلى ضمان ذلك هو تزيين قاعة اجتماعاته بأحدث الأعمال الفنية، وكلما كان أكثر ثورية كان أفضل له.

3 ـ والعنصر الثالث في الوضع الحاضر قد يبدو أول وهلة متناقضًا مع ما تقدّم. فالفن لا يريد أن يجاري العلم والتكنولوجيا فحسب، بل أن يجد سبيلاً للنجاة من هاتين القوتين المنذرتين بأدهى الأخطار. وهذا ما دعا الفنانين، كما رأينا إلى الإعراض عما هو عقلي وميكانيكي، وإلى اعتناق عدد كبير منهم مذهبًا صوفيًّا يؤكد قيمة العفوية والفردية. ومن السهل حقًّا أن نفهم كيف يمكن أن يشعر الناس بأنهم مهدّدون من المكننة والأتمتة، ومن الإفراط في تنظيم حياتنا، وتوحيد مقاييسها، ومما يتطلّبه كل ذلك من امتثال بليد. إن الفن يبدو الملجأ الوحيد الذي ما زال متاحًا فيه للفرد أن يعبر عن أهوائه المتقلبة وخصاله المتميزة، وأن يكنزها فيه أيضًا. ومنذ القرن التاسع عشر، زعم كثير من الفنانين أنهم أبلوا بلاء حسنًا في حربهم على التقاليد الخانقة بإزعاج البرجوازي. ولكن البرجوازي، ويا للأسف، قد اكتشف في أثناء ذلك أن إزعاجه مجرد مزاح. ألا نشعر بنوع من السعادة حين نرى

أشخاصًا يرفضون النمو، ومع ذلك يجدون بيئة ملائمة في العالم المعاصر؟ ثم أليست مزيّة مضافة إذا استطعنا أن نعلن عن عدم التحيز برفضنا أن نُصدم أو نُربك؟ وهكذا توصّل عالم الكفاءة التقنية وعالم الفن المتنازعان إلى التعايش بسلام. فالفنان يستطيع أن ينكفئ إلى عالمه الخاص، ويهتم بأسرار حرفته، وأحلام طفولته، شريطة أن يرتقي، في الأقل، إلى مستوى الفكرة العامة عن موضوع الفن.

4 ـ إن هذه الأفكار قد تلوّنت بافتراضات نفسية معيّنة حول الفن والفنانين شهدنا نموّها في سياق هذا الكتاب. هناك فكرة التعبير الذاتي التي ترجع إلى المرحلة الرومانسية (الفصل 25)، والأثر العميق الذي تركته اكتشافات فرويد (الفصل 27) التي فُهمت على أنها تتضمن علاقة بين الفن والمعاناة النفسية أكثر مباشرة مما كان يمكن أن يقبله فرويد نفسه. ومع تعاظم الاعتقاد بأن الفن هو «تعبير عن العصر»، انتهت هذه الاقتناعات إلى استنتاج مؤداه أن الفنان لا يملك الحق فحسب في التخلّي عن ضبط النفس، بل من واجبه أن يفعل ذلك. وإذا كانت التفجرات الناتجة من ذلك غير مستحسنة للتأمل، فذلك لأن العصر غير مستحسن أيضًا. وما يهمُّ هو مواجهة هذه الحقائق القاسية التي تساعدنا على تشخيص مأزقنا. أما الفكرة المقابلة، وهي أن الفن وحده يمكن أن يساعدنا على لمح الكمال في هذا العالم غير الكامل، فقد نُبذت باعتبارها «تهربًا من الواقع». ولا شك في أن الاهتمامات التي أثارها علم النفس قد ساقت الفنانين وجمهورهم معًا إلى استكشاف جوانب من نفس الإنسان كانت تعتبر سابقًا منفّرة أو محرّمة. والرغبة في تجنب عار التهرب من الواقع قد منعت كثيرين من الإعراض عما كانت تُعْرِض عنه الأجيال السابقة.

5 ـ إن العوامل الأربعة التي ذكرتها سابقًا لم يكن تأثيرها في وضع الأدب والموسيقى أقل منه في الرسم والنحت. والعوامل الخمسة الباقية التي أودّ النظر فيها تخصّ إلى حد ما ممارسة الفن. وذلك لأن الفن يختلف عن أشكال الإبداع الأخرى بكونه أقل اعتمادًا على الوسائط. فالكتب ينبغي أن تُطبع وأن تُنشر، والمسرحيات والأعمال الموسيقية يجب أن تُؤدَّى، وهذه الحاجة إلى أداة تكبح التجربة المتطرفة. ولذلك، فإن الرسم قد ثبت أنه الأكثر استجابة للتجديدات الجذرية من الفنون كافة. فأنت لا تضطر إلى استخدام الفرشاة، إذا فضّلت عليها سكب مادة التلوين، وإذا كنت داديًا جديدًا (Neo–Dadaist)، فلأنك تستطيع أيضًا أن ترسل شيئًا من النفاية إلى معرض، وتتحدّى المنظّمين أن يرفضوه. ومهما فعلوا، فإنك قد تجد ما يسلّيك. صحيح أن الفنان يحتاج أيضًا إلى وسيط في آخر الأمر، وهذا الوسيط هو البائع الذي يعرض أعماله ويروّجها. ولا لزوم للقول: إن هذا الأمر يبقى مشكلة، ولكن العوامل التي نوقشت حتى الآن من المرجح أن تؤثر في البائع أكثر مما تؤثر في الناقد أو الفنان. فالبائع هو الذي ينبغي عليه أن يراقب ميزان التغيّر على الدوام، ويرصد الاتجاهات، وينتبه للمواهب الصاعدة. فإذا راهن

على الحصان الأبيض، فإنه لا يجني ثروة فحسب، بل يكسب امتنان زبائنه أيضًا. كان النقاد المحافظون من الجيل الماضي يتذمرون من «هذا الفن الحديث» الذي كان مجالاً للنصب. غير أن التجار كانوا دائمًا يبتغون الربح، فهم ليسوا سادة السوق، بل خدمه. ربما سنحت لحظات منح فيها التخمينُ الصحيح أحد التجار نفوذًا ومكانة مكّناه إلى حين من إشهار أشخاص وإهمال أشخاص، إلا أن الباعة لا يحركّون رياح التغيير مثلما طواحين الهواء لا تحرّك الريح.

6 ـ يبدو لي أن التربية الفنية هي العنصر السادس، والعنصر المهمّ جدًّا في الوضع المعاصر، على أن الحال قد تكون مختلفة في ما يخص المدرسين. فالثورة في التربية الحديثة قد تجلّت أول مرة عند إدخال التربية الفنية إلى المدارس. ومنذ بداية هذا القرن أخذ مدرسو الفن يكتشفون كم كان يمكن أن يتحرروا من التلاميذ لو تخلّوا عن تمارين الطرائق التقليدية المحطّمة للروح. كانت هذه المناهج قد أصبحت في ذلك الوقت مشكوكًا فيها طبعًا بعد نجاح الانطباعية، وتجارب الفن الجديد (الفصل 26). لقد أراد روّاد حركة التحرير هذه، ولا سيما فرانز سيزيك (Franz Cizek) (1865 ـ 1946) في فيينا، أن تتفتح مواهب التلاميذ في جو الحرية حتى يتمّ إعدادهم لإدراك المعايير الفنية. والنتائج التي حققها سيزيك كانت رائعة إلى حد أثارت معه أصالة أعمال الصغار وسحرها غيرة الفنانين المدربين. إضافة إلى ذلك، انتهى علماء النفس إلى تثمين متعة الصغار الخالصة بالعبث بالألوان والمادة اللدنة. وفي درس الفن إنما حظي «التعبير الذاتي» الأمثل بالتقدير العالي أول مرة من أعداد كبيرة. واليوم نستخدم نحن المصطلح المتوقع «فن الطفل» من غير أن ندرك أنه يتناقض مع كل مفاهيم الفن السابقة. لقد تكيّف معظم الناس مع هذه التربية التي علمتهم تسامحًا جديدًا، وذاق كثيرون منهم طعم الإبداع الحر، وممارسة التصوير وهم في حالة استرخاء. وهذه الزيادة السريعة في عدد الهواة، لا بد أن تؤثّر في الفن تأثيرات متنوعة. ففي حين تعزّزت الحفاوة بالفنانين، فإن كثيراً من المحترفين توّاقون إلى تأكيد الاختلاف بين الفنان والهاوي في معالجة الألوان. ولعل لغز ضربة الفرشاة الخبيرة له ضلع في ذلك.

7 ـ ربما يكون من المناسب أن نذكر انتشار التصوير الفوتوغرافي هنا، وكان يمكن أن يكون الأول في ترتيب هذه العوامل. ألم يكن هدف الرسم في الماضي محاكاة الواقع تمامًا وعلى وجه الحصر؟ ولكن الصلة بالطبيعة قد كانت، كما رأينا في آخر الفصل السابق، نوعًا من المرسى، من المشكلة المتحدّية التي أبقت خيرة العقول بين الفنانين مشغولة طيلة قرون، وقدّمت للنقاد معيارًا ظاهريًّا في الأقل. إن التصوير الفوتوغرافي يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر، والآن يملك الكاميرات ملايين الأشخاص في كل بلد، والصور الملونة التي تُؤخذ خلال فترة العطلة ينبغي أن يبلغ عددها البلايين. ولا بد أن يكون بينها عدد كبير من اللقطات

الناجحة التي قد تكون جميلة ومثيرة مثل كثير من لوحات المناظر الطبيعية العادية، وقوية الأثر لا تُنسى مثل كثير من لوحات الصور الشخصية. لذلك لا عجب أن تغدو كلمة «فوتوغرافي» كلمة قذرة بين الرسامين ومدرسي التذوق الفني. والسبب الذي يقدّمونه أحيانًا قد يكون غير واقعي وغير منصف، ولكن ما يقتنع به كثيرون هو أن الفن يجب الآن أن يستكشف بديلاً من تمثيل الطبيعة.

8 ـ علينا ألا ننسى هنا أن أجزاء كبيرة من العالم لا يباح فيها للفنانين أن يستكشفوا بديلاً. فالأفكار الماركسية، كما جرى تأويلها في الاتحاد السوفياتي السابق، اعتبرت كل التجارب الفنية في القرن العشرين محض أعراض لانحلال المجتمع الرأسمالي. وكان من أعراض المجتمع الشيوعي السليم فن الاحتفاء بالعمل المنتج ومباهجه من طريق رسم سائقي جرارات سعداء، وعمال مناجم أقوياء. وبالطبع، فإن محاولة التحكم في الفن من فوق قد جعلتنا نشعر بالنِعَم التي توفرها لنا الحرية. ومن سوء الحظ أن هذه المحاولة قد جرّت الفنون إلى الحلبة السياسية، وحوّلتها إلى سلاح في الحرب الباردة. ولولا الفرصة التي سنحت من أجل إظهار التباين بين مجتمع حر ودكتاتورية، لكان من الممكن ألا تكون الرعاية الرسمية للمتمردين المتطرفين في المعسكر الغربي متحمسة إلى هذا الحد.

9 ـ ههنا نصل إلى العنصر التاسع في الوضع الجديد. ثمة درس بالفعل ينبغي استخلاصه من المقابلة بين تماثل البلدان الشمولية الرتيب، وتنوّع المجتمع الحر البهيج. وكل من يراقب المشهد المعاصر مراقبة المتعاطف المتفهم لا بد أن يعترف بأنه حتى توْق الجمهور إلى الأشياء الجديدة، واستجابته للأزياء المتقلبة، يضيفان نكهة إلى حياتنا. وقد حفز هذا التوق الإبداعَ والابتهاج المغامر في الفن والتصميم حفزًا ربما يحقّ للجيل القديم أن يغبط الجيل الجديد عليه. ومع أننا نُغرى أحيانًا بأن نصرف النظر عن آخر أعمال الفن التجريدي الناجحة معتبرين إياها «أقمشة ستائر ممتازة»، فإن علينا ألا ننسى كم أصبحت أقمشة الستائر الفخمة المتنوعة مبهجة من خلال حافز هذه التجارب التجريدية. ومما لا شك فيه أن التسامح الجديد، واستعداد النقاد وأرباب الصناعة لإتاحة الفرصة للأفكار الجديدة، والتوفيقات اللونية الجديدة، قد أغنت بيئتنا، وحتى التجدد المتسارع للأزياء يسهم في هذه اللعبة الصاخبة. وأعتقد أن كثيرًا من الشباب ينظرون إلى ما يرونه فنًا في زمنهم من دون أن يعبؤوا كثيرًا بالكتابة الغامضة في مقدمة قائمة المعرض. وهذا ما ينبغي أن يحصل، ولسوف يسرّنا إذا كانت المتعة تتحقق بالتخفف من بعض الأعباء.

من ناحية أخرى، فإن الخطر في التسليم للدُرْجة يكاد لا يحتاج إلى تأكيد. وهو يكمن في تهديد الحرية التي نتمتع بها بالذات. وهو لا يأتي من البوليس بالتأكيد، وهذا شيء مستحب، بل من ضغوط التطابق والتوافق، والخوف من التلكؤ، والخوف من أن نوصف بـ «المتزمتين المضجرين»، أو بأي أوصاف مماثلة

قد تستجد. ثمة صحيفة نصحت قرّاءها مؤخرًا بأن ينتبهوا لآخر معرض ينظّمه فنان واحد إن أرادوا «البقاء في سباق الفن»، ولا يوجد سباق من هذا النوع، ولكن إن وجد، يحسن بنا أن نتذكر مثل الأرنب والسلحفاة.

لقد رأينا هارولد روزنبرغ يستخدم عبارة «تقليد الجديد» في وصفه الموقف الذي بلغ التسليم به في الفن المعاصر حدًا مثيرًا للدهشة حقًا. وكل من يرتاب في ذلك يُنظر إليه كالمختبئ في كهف، وهو ينكر ما يحدث خارجه. ولكن يحسن بنا أن نتذكر أن هذه الفكرة التي تؤكد أن على الفنان أن يكون طليعة التقدم لا تتشارك فيها كل الثقافات بأي حال من الأحوال، إذ إن هناك عصورًا، وأجزاء من العالم لا تعرف شيئًا عن هذا الهاجس. فلو طُلب من صاحب الحرفة الذي صنع السجادة الجميلة (شكل 91) أن يبتكر تصميمًا جديدًا لم يُشاهد من قبل، لأصيب بالدهشة. فلا شك في أن صنع سجادة جميلة كان غاية ما يصبو إليه. أما كان نعمةً علينا لو أن هذا الموقف أصبح أوسع انتشارًا بيننا؟

صحيح أن العالم الغربي مدين كثيرًا لطموح الفنانين إلى أن يتجاوز بعضهم بعضًا، ولولا هذا الطموح لما كانت **قصة الفن**. ومع ذلك من الضروري أكثر من أي وقت مضى أن نتذكّر أن الفن يختلف عن العلم والتكنولوجيا. وصحيح أيضًا أن تاريخ الفن يمكن أحيانًا أن يتقصّى الخطوات التي اتخذها حل بعض المشكلات الفنية، وهذا الكتاب حاول أن يوضّح ذلك. وحاول أيضًا أن يبيّن أننا لا نستطيع أن نتحدث في الفن عن «تقدم»، لأن كل مكسب في ناحية ربما تقابله خسارة في أخرى. وهذا يصحّ على الحاضر كما صحّ على الماضي. من الواضح، مثلاً، أن التسامح الذي كسبناه سيسفر أيضًا عن خسارة المعايير، والبحث عن مثيرات جديدة لا بد أن يهدّد أيضًا تلك الأناة التي جعلت عشاق الفن في الماضي يسعون وراء الروائع المعترف بها حتى تُفْشي لهم سرّها. ومن المعترف به أن احترام الماضي كان عائقًا حيثما أدّى ذلك الاحترام إلى إهمال الفنانين الأحياء. وليس هناك ما يضمن ألا تقودنا استجابتنا الجديدة إلى إهمال عبقري بيننا يشقّ طريقه إلى الأمام من غير أن يكترث بالدُرْجة والدعاية. إضافة إلى ذلك، يمكن أن يفصلنا الاستغراق في الحاضر عن موروثنا إذا انتهينا إلى اعتبار فن الماضي مجرد شيء مغاير تكتسب الفتوحات الجديدة معناها من خلال مقارنتها به. والمفارقة هي أن المتاحف والكتب المؤلفة عن تاريخ الفن قد تفاقم الخطر، لأننا حين نجمع أعمدة الطواطم، والتماثيل الأغريقية، ونوافذ الكاتدرائيات، ورمبرنت وجاكسون بولوك، حين نجمع كل هؤلاء من السهل جدًا أن نظن أن هذا كله فن بالمعنى العام على الرغم من اختلاف مراحله. إن تاريخ الفن لا يكون ذا معنى إلا حين نرى لماذا هو غير كذلك، أي لماذا استجاب الرسامون والنحاتون لأوضاع ومؤسسات وأساليب مختلفة استجابات متباينة. وهذا هو ما دعاني إلى التركيز في هذا الفصل على

الأوضاع والمؤسسات والمعتقدات التي ربما يستجيب لها الفنانون اليوم. وأما ما يتعلق بالمستقبل، فمن يدري؟

انعطاف آخر للتيار

بما أنني ختمت القسم السابق في عام 1966 بسؤال، فقد شعرت بأن عليّ أن أعطي جوابًا بعد أن صار المستقبل ماضيًا مرة أخرى، وكانت طبعة أخرى من هذا الكتاب قيد الإعداد في عام 1989. من المؤكد أن «تقليد الجديد» الذي بقي محكِمًا سيطرته على فن القرن العشرين لم يضعف في هذه الفترة الوسيطة. ولذلك ساد شعور بأن الحركة الحديثة قد أصبحت مقبولة ومحترمة عمومًا بحيث صارت تُعتبر «قبعة قديمة»، وحان الوقت لانعطاف جديد في التيار. وهذا التوقع هو الذي تبلور في شعار «ما بعد الحداثة» الجديد. وإن أحدًا لا يستحسن هذا المصطلح، فهو، على الرغم من كل شيء، لا يقول شيئًا سوى أن أنصار هذا التيار يعتبرون «الحداثة» شيئًا من الماضي.

وبعد أن اقتبست آراء نقاد محترمين في القسم السابق بغية توثيق انتصار الحركة الحديثة انتصارًا حاسمًا، أودّ هنا أن أقتبس بضعة مقاطع من افتتاحية دورية المتحف الوطني للفن الحديث في باريس، والصادرة في كانون الأول/ ديسمبر1987 (دفاتر المتحف الوطني للفن الحديث، المحرر إيف ميشو):

إن علامات فترة ما بعد الحداثة لا يصعب إدراكها. فالمشاريع السكنية الحديثة في الضواحي، تلك المكعبات المزعجة، تنحو إلى التحول إلى أبنية يمكن أن تظل مكعبات ولكنها مغطاة بالزخارف المؤسلبة. والتقشف المتزمت، أو المملّ حقًا، في مختلف أشكال الرسم التجريدي («التأطير المحكم» أو «حقل الألوان»، أو «ما بعد التصوير») قد حلّ محلّه لوحات رمزية أو متكلّفة، ومجازية في الغالب... حافلة بالتلميحات إلى التراث والأساطير. وفي النحت حلّت الأشياء المركبة، والتكنولوجيا المتقدمة، والمحاكاة الساخرة محلَّ الأعمال التي بحثت عن حقيقة المادة، أو أخضعت الأبعاد الثلاثة للتساؤل. والفنانون لم يعودوا يستنكفون من القصة والوعظ، أو التهذيب الأخلاقي... وفي الوقت نفسه، فقد إداريو الفن، أي موظفو المتاحف، ومؤرخو الفن ونقاده إيمانهم الراسخ بتاريخ الأشكال التي اعتبروها مؤخرًا متماهية مع الرسم التجريدي الأميركي أو تخلّوا عنه. لقد أصبحوا منفتحين على التنوع الذي لم يعد يبالي بالحركات الطليعية، مهما كانت نتائج هذا الانفتاح.

وفي 11 تشرين الأول/ أكتوبر 1988، كتب جون راسل تيلر في **التايمز**:

منذ نحو عشرين سنة كنا نعرف تمامًا ما تعنيه كلمة «حديث»، ونعرف على وجه التقريب ما الشيء الذي نتوقع مشاهدته، إن قصدنا معرضًا أعلن ولاءه للطليعة.

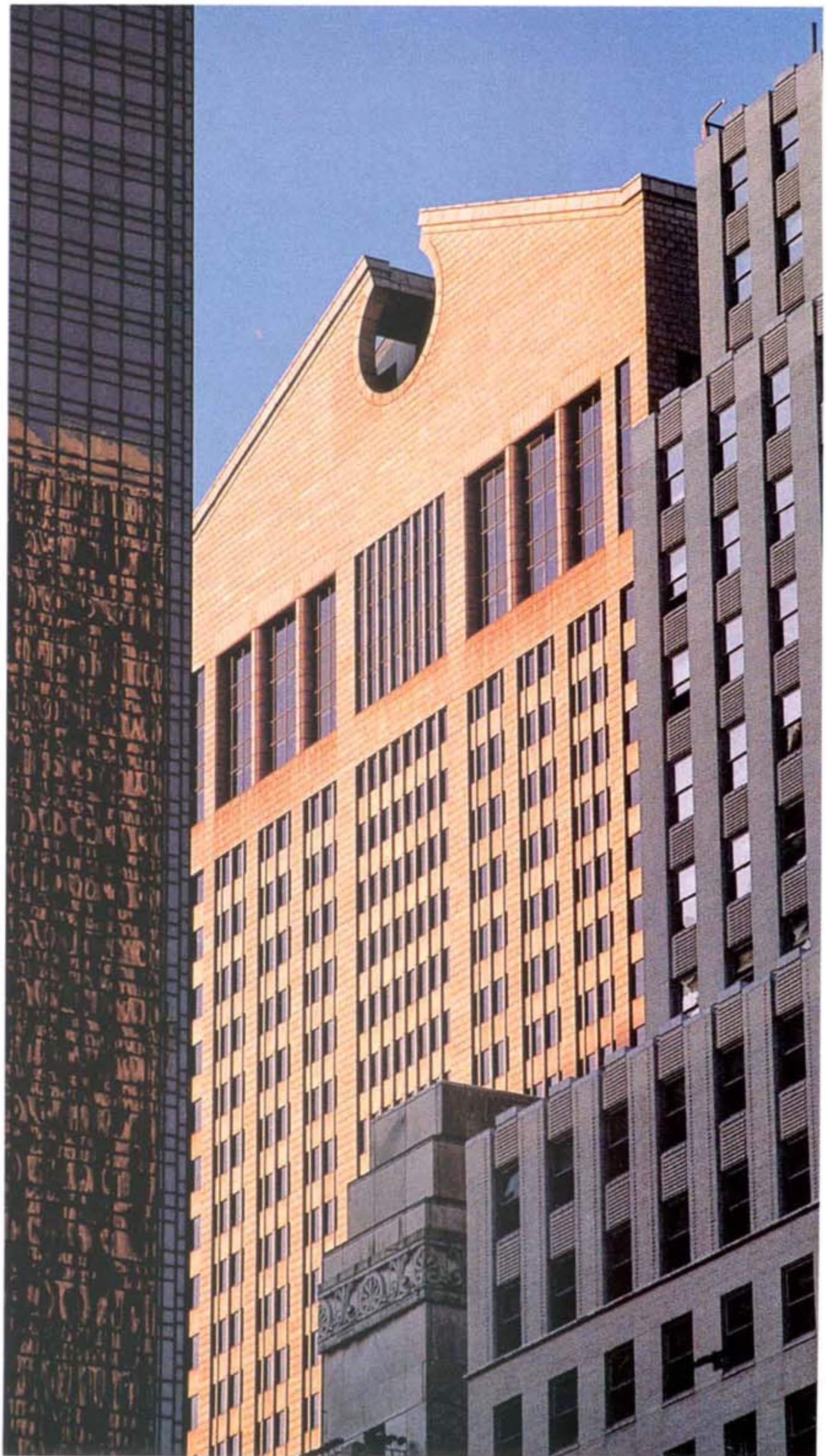
ولكننا الآن نعيش بالطبع في عالم متعدد ربما يبدو فيه الأكثر تقدمًا ـ وقد يكون من أعمال ما بعد الحداثة ـ أنه الأكثر تقليدًا وتراجعًا، في أحوال كثيرة.

ومن السهل أن نستشهد بما كتبه نقاد آخرون متميزون من نصوص تبدو عند قراءتها كأنها ترثي الفن الحديث. ويمكن أن نستذكر ملاحظة مارك توين الظريفة بأن نبأ وفاته قد بولغ فيه كثيرًا، ولكن أحدًا لا ينكر أن الحقائق القديمة قد اهتزّت بعض الشيء.

إن القارئ الفطن لهذا الكتاب لن يدهشه هذا التطور. لقد قلت في التصدير: «إن كل جيل يتمرد على الجيل السابق، وكل عمل فني لا يكتسب إعجاب معاصريه بما ينجز فحسب، بل بما لا ينجز أيضًا»، فإن صحّ هذا في ذلك الوقت فهو يعني أن انتصار الحداثة الذي وصفته ما كان ممكنًا أن يدوم إلى الأبد. إن فكرة التقدم بالذات، أو فكرة الطليعة، قد تبدو تافهة ومملة بعض الشيء للقادمين الجدد إلى المشهد. ومن يدري؟ لعل هذا الكتاب قد أسهم في هذا المزاج المتغيّر أيضًا.

إن مصطلح «ما بعد الحداثة» قد طرحه للمناقشة في عام 1975 تشارلز جينكس (Charles Jencks)، وهو مهندس معماري شاب سئم الوظائفية المتماهية مع فن العمارة الحديث الذي ناقشتُه وانتقدته فيما تقدّم. وقد قلت آنذاك: إن هذا المذهب «قد ساعدنا في التخلص من الزخارف التي لا ذوق فيها ولا ضرورة لها، والتي كدستها أفكار الفن في مدننا في القرن التاسع عشر». ولكن هذا الكلام يرتكز على تبسيط شديد مثل كل الشعارات. لا أحد ينكر أن الزخرفة قد تكون تافهة وعديمة الذوق، غير أنها قد تمنحنا المسرة التي رغب «متطهرو» الحركة الحديثة أن يحرموا الجمهور منها. ولئن صدمت هذه الزخرفة النقاد المتقدمين في السن، فهذا أفضل بكثير، لأن كونها «صادمة» يعني أنهم قد تقبلوها علامةً من علامات الأصالة. إن ممارسة التلاعب بالأشكال يمكن أن تكون معقولةً أو عابثةً بحسب مواهب المصمم، شأن الوظائفية في العمارة، وهذا من طبيعة الأشياء.

وعلى كل حال، فإن القارئ إذا نظر إلى الشكل 400 ثم إلى الشكل 364، فلن يفاجئه أن تصميم ناطحة السحاب في نيويورك عام 1976 للمهندس فيليب جونسون (ولد في عام 1906) قد أحدث ضجة كبيرة ليس بين النقاد فحسب، بل في الصحافة اليومية. فبدلاً من المكعبات العادية ذات السطوح المنبسطة، يرجع التصميم إلى الطريقة القديمة في زخرفة البناء بالحلى المثلثة التي تحضر للذهن شيئًا من واجهة ليون باتيستا ألبرتي (شكل 162). وهذا الافتراق المتحدّي عن الوظائفية الخالصة في العمارة راق رجال الصناعة الذين ذكرتُهم في القسم السابق، والذين يريدون أن يثبتوا أنهم يجاورن الزمن، وهذا يصحّ على مديري المتاحف أيضًا للأسباب الواضحة. إن قاعة كلور (Clore) التي صممها جيمس



400

فيليب جونسون
وجون بيرجي

مبنى شركة الهاتف والبرق
الأميركية، نيويورك،
1978 ـ 1982



401
جيمس ستيرلنغ ومايكل ولفورد
مدخل قاعة كلور،
Tate Gallery, London,
1982 ـ 1986

ستيرلنغ (James Stirling) (1926 ـ 1992)، وتضمّ مجموعة تيرنر في صالة تيت (Tate) في لندن، هي حالة مرتبطة بالموضوع. فالمهندس قد رفض المظهر الكالح المتقشف الذي يشبه مظهر «دار العمارة» (شكل 365) من أجل شيء أخفّ وقعًا، وأغنى ألوانًا وأشدّ جاذبية.

لم يتغير المظهر الخارجي لكثير من المتاحف فحسب، بل تغيرت المعروضات. فمنذ فترة قريبة حكم حب الاحتجاب على كل أشكال فن القرن التاسع عشر التي تمردت عليها الحركة الحديثة، وأُودع فن «الصالون» الرسمي على الخصوص في أقبية المتاحف. وفي ما تقدم جازفتُ في القول: من المستبعد أن يدوم هذا الموقف، وأن هذه الأعمال سيعاد اكتشافها ذات يوم. ومع ذلك حدث ما فاجأ معظمنا، عندما افتُتح مؤخرًا متحف في باريس، هو متحف دورسي (Musée d´Orsay)، وضمّ مبنى من مباني الفن الجديد كان سابقًا محطة قطار، وفيه تُعرض اللوحات المحافظة والحديثة جنبًا إلى جنب لكي يتمكن الزوار من اتخاذ القرار، ومراجعة التحيزات القديمة. ودُهش كثيرون حين وجدوا أن اللوحة لا يعيبها أن توضّح حكاية، أو أن تمجّد حادثة تاريخية، فالأمر منوط بجودة العمل أو رداءته.

كان من المتوقع أن يؤثر هذا التسامح في نظرة الفنانين المتدربين أيضًا. ففي عام 1966 ختمت القسم بصورة أخذتها من مجلة نيويوركر (شكل 402). فالطريقة التي نرى المرأة الساخطة تسأل بها الرسام الملتحي تنبئ بالمزاج المتغير في هذه الأيام، ولا غرابة في ذلك. لقد اتضح إلى حين أن ما دعوته انتصار الحداثة قد أدخل المنشقين في تناقض. وكان مفهومًا تمامًا أن دارسي الفن الشباب قد شعروا



402
ستان هنت
«لِمَ ينبغي أن تكون منشقًا كغيرك؟»، 1958
رسم في مجلة نيويوركر

بأن الآراء التقليدية في الفن تحرضهم على إنتاج «فن مضاد»، ولكن حالما تلقّى الفن المضاد دعمًا رسميًّا تحول إلى فن بالمعنى العام، ولم يبقَ ما يمكن تحدّيه.

لقد رأينا أن المهندسين ربما ما زالوا يأملون في إحداث صدمة بالافتراق عن وظائفية العمارة، أما ما يسمّى تسمية فضفاضة بالرسم الحديث، فلم يتبنَ مثل هذا المبدأ الوحيد. فكل ما هو مشترك بين الحركات والتيارات التي برزت في القرن العشرين هو رفضهم دراسة المظاهر الطبيعية. ومع أن فناني المرحلة لم يكونوا كلهم راغبين في إحداث هذا الانقطاع، فإن معظم النقاد كانوا مقتنعين أن التقدم لا يمكن أن يؤدي إليه إلا الافتراق الجذري عن التراث. والتعليقات الحديثة العهد التي استشهدتُ بها حول الوضع الحالي في الفن في مستهل هذا القسم تدلّ دلالة دقيقة على أن هذا الاقتناع قد فقد مسوغاته. والأثر الجانبي السارّ في ازدياد هذا التسامح هو أن التباين بين المجتمعات الغربية والشرقية في موقفها من الفن قد خفّ على نحو ملحوظ. فهناك اليوم تنوع كبير في الرأي النقدي، وهذا يمنح كثيراً من الفنانين فرصة الاعتراف بهم. لقد عاد بعضهم إلى الفن المجازي، «ولم يعد الفنانون يستنكفون من القصة والوعظ، أو التهذيب الأخلاقي» (كما في الاستشهاد السابق). وهذا ما عناه جون رسل تيلر، حين تحدث عن «عالم متعدد ربما يبدو فيه الأكثر تقدمًا... أنه الأكثر تقليدًا... في أحوال كثيرة».

إن الفنانين الذين يتمتعون بهذا الحق الجديد في التنوع لا يقبلون كلهم صفة «ما بعد حداثي». ولهذا السبب آثرتُ أن أتحدث عن «مزاج متغير» على أن أتحدث عن أسلوب جديد. فالتفكير في الأساليب وكأنها متتابعة كالجند في العرض مضلل دومًا. وبالطبع، فإن قراء الكتب الفنية ومؤلفيها قد يفضلون هذا الترتيب، ولكن حق الفنانين في أن يفعلوا ما يحلو لهم قد أصبح الآن معترفًا به على أوسع نطاق. لذلك لم يعد صحيحًا كما كان في عام 1966 أن «البطل اليوم هو الفنان الذي يتجنب الإشارات المتمردة». وهناك مثال مشهور هو الرسام لوسيان فرويد (Lucian Freud)



403
لوسيان فرويد
نبْتان، 1977 ـ 1980
زيت على قماش،
149.9×120 سم،
Tate Gallery, London

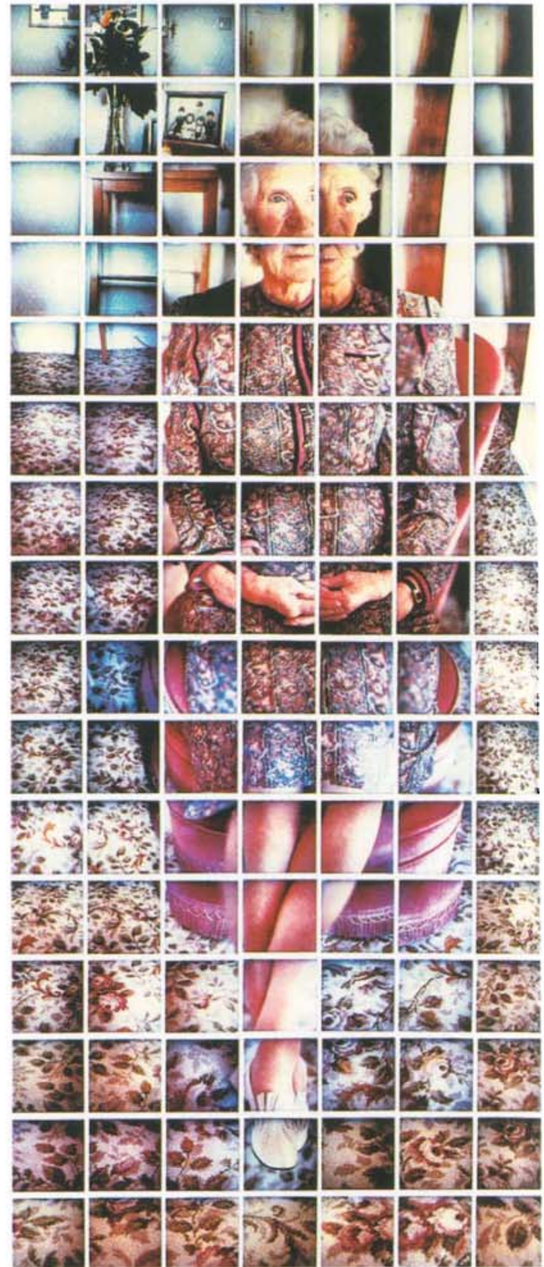
(ولد في عام 1922) الذي لم يرفض دراسة المظاهر الطبيعية. إن لوحة «نبْتتان» (شكل 403) قد تدفع إلى التفكير في لوحة ألبرخت ديورر «تعشيبة كبيرة» (شكل 221) التي رسمها في عام 1502. كلا اللوحتين تبيّن استغراق الفنان في جمال النباتات العادية، ولكن في حين كانت ألوان ديورر المائية دراسة من أجل غرض خاص، فإن لوحة فرويد الكبيرة عمل مستقل معلق الآن في صالة تيت في لندن.

وذكرت أيضًا في القسم السابق أن مدرسي التذوق الفني قد أصبحت كلمة «فوتوغرافي» عندهم شتيمة. وفي أثناء ذلك تعاظم الاهتمام بالتصوير الفوتوغرافي، وتنافس جامعو الصور في الحصول على نسخ من أعمال المصورين البارزين في الماضي والحاضر. ويمكن أن نثبت أن المصور الفوتوغرافي هنري كارتييه



404
هنري كارتييه بريسون
أكويلا في أبروتسي،
1952
صورة فوتوغرافية

بريسون (Henri Cartier-Bresson) (ولد في عام 1908) ينال من التقدير اليوم ما يناله أي رسام حي الآن. ربما صوّر سائحون كثيرون قرية إيطالية جميلة، ولكن من المستعبد أن أحدًا منهم وُفّق في الحصول على صورة مقنعة مثل صورة مدينة أكويلا عاصمة إقليم أبروتسي (Aquila degli Abruzzi) التي التقطها بريسون (شكل 404). كانت تجربة بريسون مع كاميراه الصغيرة الجاهزة مثل تجربة الصياد المثيرة، وهو كامن وإصبعه على الزناد في انتظار لحظة «الإطلاق» الدقيقة. ولكنه أقرّ أيضًا بأنه «شغوف بالهندسة» التي جعلته يشكل بكل عناية أي منظر تحدده العدسة. وبالنتيجة هي أننا نشعر بأننا داخل الصورة، ونحس مجيء النساء وذهابهن حاملات أرغفة الخبز، ونبقى مشدودين إلى التكوين ـ الحواجز والدرجات



405

ديفيد هوكني

أمّي، برادفورد، يوركشير، 4 أيار/ مايو 1982

إلصاق مستقطِب للضوء، 142.1×59.6 سم، مجموعة الفنان

والكنيسة والمنازل البعيدة ـ الذي ينافس في الإثارة كثيرًا من اللوحات المبتكرة.

وفي الأعوام الأخيرة، تبنّى الفنانون وسيلة التصوير الفوتوغرافي بغية إبداع تأثيرات مستحدثة كانت محظورة على الرسامين السابقين. وهكذا نعم ديفيد هوكني (David Hockney) (ولد في عام 1937) باستخدام الكاميرا للحصول على صور مضاعفة تذكّر إلى حد ما باللوحات التكعيبية من مثل لوحة بيكاسو «كمان وعنب» (شكل 374). إن صورة أمه (شكل 405) فسيفساء لقطات متعددة مأخوذة من زوايا مختلفة قليلاً تبيّن حركات رأسها. والمرء قد يتوقع أن ينجم عن هذا التركيب خليط غير متماسك، غير أن اللوحة مثيرة للعواطف حقًا. فعلى الرغم من كل شيء، فإن أنظارنا، حين ننظر إلى شخص، لا تثبت ولو لحظة، والصورة التي نشكلها في أذهاننا عند التفكير في شخص هي دومًا مركبة. ها هي ذي التجربة التي صوّرها هوكني على نحو ما في تجاربه الفوتوغرافية.

ويبدو أن هذه المصالحة بين المصور الفوتوغرافي والرسام سوف تزداد أهمية في الأعوام القادمة. والحق أن الصور الفوتوغرافية قد استفاد منها كثيرًا حتى رسامو القرن التاسع عشر، غير أن الممارسة الآن معترف بها، وواسعة الانتشار، وذلك من أجل البحث عن تأثيرات جديدة.

إن ما بيّنته لنا التطورات الأخيرة هو أن الذوق الفني لا تقلّ تياراته عن تيارات الزي في اللباس والزخرفة. وإن أحدًا لا ينكر أن كثيرًا من كبار الرسامين القدامى الذين نعجب بهم، وكثيرًا من أساليب الماضي أيضًا، لم ينالوا تقدير نقّاد الجيل السابق المرهفين والمعترف بهم. وهذا صحيح بالتأكيد. فليس هناك ناقد أو مؤرخ يمكن أن يبرأ من التحيّز تمامًا، ولكني أعتقد أن من الخطأ الاستنتاج أن القيم الفنية هي بالجملة نسبية. من المسلم به أننا نادرًا ما نبحث عن

الحسنات الموضوعية للأعمال والأساليب التي لم ترقنا على الفور، ولكن ذلك لا يعني أن تذوقنا ذاتي تمامًا. لا أزال مقتنعًا بأننا نستطيع أن نتعرف البراعة في الفن، وهذا التعرف لا علاقة له بما نحب وبما نكره. ربما يحب أحد قراء هذا الكتاب رفاييل ويكره روبنز، أو العكس بالعكس، ولكن الكتاب يخطئ الهدف إن لم يدرك قراؤه أنهما رسامان كبيران.

الماضي المتغير

إن معرفتنا بالتاريخ غير كاملة على الدوام. ثمة حقائق جديدة دومًا يمكن أن تُكتشف، وقد تغيّر صورة الماضي. و**قصة الفن** التي بين يدي القارئ لم يقصد منها أن تكون إلا قصة انتقائية، ولكن، كما قلت بالأصل في «معلومات حول كتب الفن»: «حتى إنّ كتابًا بسيطًا مثل هذا يمكن أن يوصف بأنه تقرير عن عمل فريق كبير من المؤرخين الراحلين والأحياء، الذين ساعدوا في توضيح المعالم العامة للمراحل، والأساليب، والشخصيات».

وقد يكون من المهم أن نسأل باختصار: متى أصبحت الكتب التي ارتكزت عليها هذه القصة معروفة؟ لقد حدث ذلك في عصر النهضة، حين أخذ عشاق الآثار القديمة يبحثون بحثًا منظمًا عن بقايا الفن الكلاسيكي. فاكتشفوا تمثال لاووكون (شكل 69) في عام 1506، وتمثال أبولو بلفيدير (شكل 64) في الفترة ذاتها، وكان لذلك الاكتشاف تأثير عميق في الفنانين وعشاق الفن. وفي القرن السابع عشر، وفي أعقاب الحماسة الدينية الجديدة المضادة للإصلاح الديني، جرى كشف منظم عن سراديب الدفن المسيحية المبكرة (شكل 84). ثم جرى في القرن الثامن عشر اكتشاف هيركولانيوم (1719)، وبومبي (1748)، وغيرهما من المدن التي دفنت تحت رماد بركان فيزوف، وحُفظت حتى ذلك الوقت لوحات عديدة رائعة (الشكلان 70 و71). والأمر المستغرب هو أن الرسوم الجميلة على آنية الزهر الإغريقية لم تكتشف إلا في القرن الثامن عشر، والتي عُثر على كثير منها في مقابر على الأرض الإيطالية (الأشكال 48 و49 و58).

وفتحت حملة نابليون على مصر (1801) تلك البلاد أمام علماء الآثار الذين نجحوا في حل رموز الكتابة الهيروغليفية، ومكنوا الدارسين في ما بعد من فهم معنى تلك الأوابد ووظيفتها، هذه الأوابد التي أصبحت موضوعًا للتنقيب المتحمس من أمم عديدة (الأشكال من 31 إلى 37). وكانت اليونان في مطلع القرن التاسع عشر لم تزل جزءًا من الإمبراطورية العثمانية، ولم يكن دخولها بالأمر السهل على الرحّالة. وكان قد بني جامع داخل البارثينون على تلة الأكروبوليس، ولما سُمح للسفير البريطاني في إستانبول، لورد إلجن (Lord Elgin)، بأن ينقل

بعض التماثيل إلى إنكلترا (الشكلان 56 و57)، كانت المنقوشات الكلاسيكية قد أهملت زمنًا طويلاً. وبعد مدة قصيرة، أي في عام 1820، عُثر على تمثال فينوس ميلو (شكل 65) بالمصادفة على جزيرة ميلو، ونقل إلى اللوفر في باريس، حيث اكتسب شهرة على الفور. وفي منتصف القرن أدى الدبلوماسي وعالم الآثار البريطاني السير أوستن ليارد (Sir Austen Layard) دورًا بارزًا في استكشاف رمال بلاد الرافدين (شكل 45). وفي عام 1870 شرع الهاوي الألماني هاينريك شليمان (Heinrich Schliemann) في البحث عن أماكن ذكرتها قصائد هوميروس، فاكتشف مقابر ميسينا (شكل 41). وفي غضون ذلك أحب علماء الآثار ألا يتركوا العمل لغير المحترفين، فتقاسمت الحكومات والأكاديميات الوطنية المواقع الموجودة، ونظمت تنقيبًا متكاملاً على أن تحتفظ كل جهة بما تعثر عليه. وحينئذ بدأت جماعات ألمانية بالكشف عن آثار أولمبيا، حيث أجرى الفرنسيون تنقيبات غير منتظمة من قبل (شكل 52)، وعثرت على تمثال هرمز الشهير في عام 1875 (الشكلان 62 و63). وبعد أربع سنوات كشفت بعثة ألمانية أخرى عن مذبح برغامون (شكل 68)، وأخذته إلى برلين، وبدأ الفرنسيون في عام 1892 بالتنقيب في دلفي القديمة (الأشكال 47 و53 و54)، وكان عليهم إزالة قرية يونانية من أجل ذلك.

وأكثر ما يثير في هذه القصة هو اكتشاف رسوم الكهوف العائدة إلى مرحلة ما قبل التاريخ في أواخر القرن التاسع عشر، لأن قلة من العلماء لم تكن مستعدة للإقرار بأن تاريخ الفن ينبغي دفعه آلاف السنين إلى الوراء، عندما نُشرت أول مرة رسوم ألتاميرا (شكل 19) في عام 1880. وغنيّ عن القول: إن اطّلاعنا على فن المكسيك، وأميركا الجنوبية (الأشكال 27 و29 و30)، والهند الشمالية (الشكلان 80 و81)، والصين القديمة (الشكلان 93 و94) يرجع الفضل فيه إلى رجال ذوي جرأة وثقافة عظيمتين، كذلك الأمر بالنسبة إلى اكتشافات مقابر الفايكنغ في أوسبرغ عام 1905 (شكل 101).

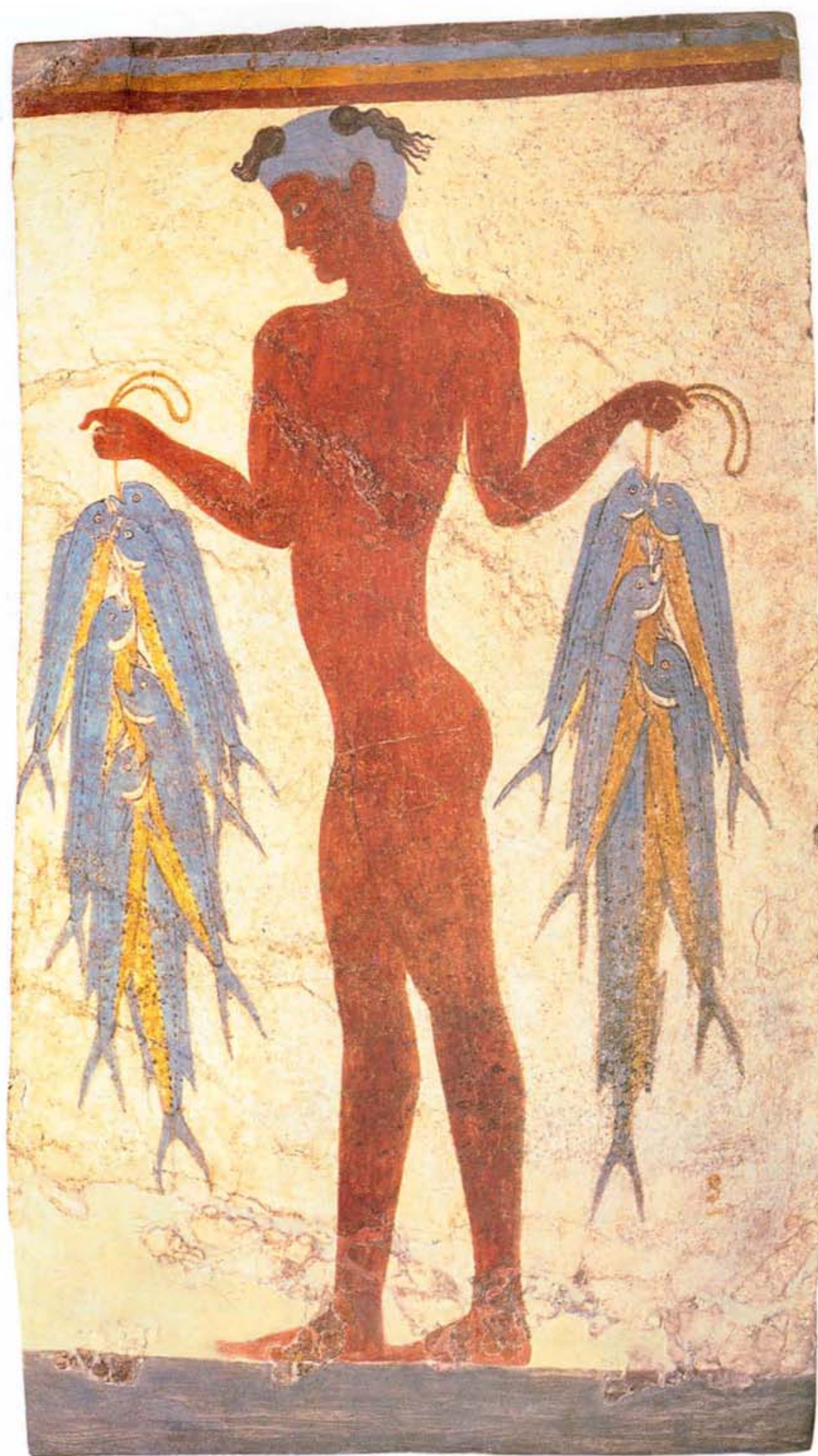
ومن بين الاكتشافات التي جرت في ما بعد في الشرق الأوسط، وظهرت صورها في هذا الكتاب، أودّ أن أذكر نُصُبَ النصر (شكل 44) الذي وجده الفرنسيون في بلاد فارس نحو عام 1900، والصورَ الهيلينية التي عُثر عليها في مصر (شكل 79)، واكتشافاتِ تل العمارنة التي قام بها منقبون إنكليز وألمان (الشكلان 39 و40)، وبالطبع مجموعةَ الكنوز النفيسة في قبر توت عنخ آمون، والتي اكتشفها لورد كارنارفون (Lord Carnarvon) وهوارد كارتر (Howard Carter) في عام 1922 (شكل 42). وابتدأ ليونارد وولي (Leonard Woolley) في عام 1929 في اكتشاف المدافن السومرية القديمة في أور (Ur) (شكل 43). وكانت آخر المكتشفات التي تمكنتُ من ضمّها إلى الكتاب جداريات هيكل دورا أوروبوس التي نُبشت في

1932 ـ 1933 (شكل 82)، وكهوف لاسكو التي عُثر عليها بالمصادفة في عام 1940 (الشكلان 20 و21)، وأحد الرؤوس البرونزية العجيبة من نيجيريا (شكل 23) التي عُثر فيها على مزيد من النماذج.

وبما أن هذه القائمة غير كاملة، فقد حُذف منها عمدًا شيء واحد، وهو ما اكتشفه السير آرثر إيفانز (Sir Arthur Evans) في جزيرة كريت نحو عام 1900. ولعل القارئ الفطن قد لاحظ أن هذه المكتشفات العظيمة قد ذُكرت بالفعل في نصي، وهي المرة الوحيدة التي خالفت فيها مبدأ توضيح ما أناقش بالصور. والذين زاروا كريت ربما استاؤوا من هذه الهفوة الظاهرة، لأن قصر نوسوس (Knossos) بجدارياته لا بد أن يكون قد أثّر في نفوسهم. أنا أيضًا تأثرت بها، ولكني ترددت في إدخال صورها في الكتاب، إذ إنني لم أملك أن أتساءل: كم رأينا مما شاهده أهل كريت القدماء أيضًا؟ إن مكتشف هذه الآثار الذي عزم على استحضار روائع العصر الضائعة لا يُلام على الطلب من الرسام السويسري إميل جليارون (Émile Gilliéron) وابنه أن يعيدا تركيب الجداريات التي وجدت متكسرة. ولا شك في أن هذه اللوحات تسرّ معظم الزوار أكثر في حالتها الحاضرة منها لو تركت في الحالة التي وجدت فيها، غير أن الشكوك لا تنفكّ تساورنا.

ولذلك لقيت ترحيبًا خاصًا جداريات مماثلة عثر عليها عالم الآثار اليوناني سبيروس مارينانوس (Spyros Marinatos) في أثناء التنقيبات التي بدأها في عام 1967 في آثار جزيرة سانتوريني (Santorini) (ثيرا (Thera) القديمة) الأفضل حالاً. إن صياد السمك (شكل 406) يتفق مع الانطباع الذي حصلت عليه من المكتشفات المبكرة، عندما ذكرت أسلوبها الرشيق الطليق الأقل تصلّبًا بكثير من أسلوب الفن المصري. من الواضح أن هؤلاء الفنانين أقل تقيدًا بالأعراف الدينية، ومع أنهم لم يستبقوا اكتشافات الإغريق في تقصير الخطوط، أو التجسيم، فضلاً عن الضوء والظل، فإن إبداعاتهم الممتعة ينبغي ألا تُحذف من قصة الفن.

وفي مناقشتي عصر الاكتشاف المجيد في اليونان القديمة، كنت حريصًا على تذكير القارئ بأن فكرتنا عن الفن الإغريقي مشوّهة بعض الشيء لأننا نعتمد إلى حد بعيد، في تعرّفنا التماثيل البرونزية الشهيرة التي صنعها فنانون كبار مثل ميرون (Myron)، على نسخ متأخرة صُنعت من الرخام لجامعي التحف الرومان (شكل 55). وهذا هو سبب اختياري تمثال حوذيّ دلفي ذي العينين المركبتين في الوجه (شكل 53) على غيره من الأعمال الأشهر لأعارض أي انطباع من جهة القارئ عن شيء من الدماثة في المنحوتات الإغريقية. وفي غضون ذلك، انتُشل من البحر في آب/ أغسطس 1972 قريبًا من طرف إيطاليا الجنوبي تمثالان يرجع تاريخهما بلا شك إلى القرن الخامس ق م، ويمكن أن يسهما في تعزيز الفكرة السابقة (الشكلان 408 و409). إن هذين التمثالين البرونزيين لبطلين أو رياضيين بالحجم



406

صياد سمك،
نحو 1500 ق.م.

جدارية من جزيرة سانتوريني الإغريقية (ثيرا القديمة)، National Archaeological Museum, Athens



407
تفصيل من شكل 409

409 ،408
بطلان أو رياضيان،
القرن الخامس ق.م.
وجدا قرب شاطئ
إيطاليا الجنوبي، برونز،
الارتفاع 197 سم،
Museo Archeologico,
Reggio di Calabria

الطبيعي لا بد أنهما قد نُقلا من اليونان على سفينة رومانية، وربما طُرحا من السفينة للتخفيف من الحمولة في أثناء عاصفة. وعلماء الآثار لم يعطوا رأيًا نهائيًّا في تاريخهما أو مكانهما أو أصلهما، ولكن مظهرهما يكفي ليقنعنا بجودتهما الفنية، وقوتهما المؤثرة. وإن أحدًا لا يخطئ البراعة في صياغة هذين الجسمين المفتولي العضلات، وهذين الرأسين الملتحيين المكتملي الرجولة. والعناية التي عالج بها الفنان العيون، والشفاه، وحتى الأسنان، باستخدام مواد أخرى (407) ربما صدمت عشاق الفن الإغريقي الذين بحثوا دائمًا عما دعوه «المثال»، ولكن هذين الأثرين المكتشفين الجديدين يدحضان أفكار النقاد الجامدة، ويعلنان انتصار القائلين: إن مزيدًا من التعميم في الفن يؤدي إلى مزيد من احتمال الوقوع في الخطأ.

يوجد ثغرة في معرفتنا يشعر بها كل محب للفن الإغريقي شعورًا حادًا. فنحن لا نعرف أعمال كبار رساميهم التي كتب عنها المؤلفون القدامى بكل حماسة. إن اسم أبليز (Apelles) الذي عاش في عهد الإسكندر الكبير، مثلاً، بقي يضرب به المثل، ولكن ليس لدينا أي عمل من صنع يديه. وكل ما نعرفه عن الرسوم الإغريقية هو انعكاساتها على الأواني الفخارية (الأشكال 46 و48 و49 و58)، ونسخها، أو أشكالها المختلفة التي عُثر عليها في الأرض الرومانية أوالمصرية (الأشكال 70 ـ 72 و79). إن هذا الوضع قد تغير فجأة بفضل اكتشاف قبر ملكي في فرجينا (Vergina)



شمالي اليونان، في ما كان مقدونيا قديمًا. وثمة دليل في واقع الأمر على أن الجثمان الذي وجد في حجرة الدفن الرئيسية هو جثمان والد الإسكندر، الملك فيليب الثاني الذي قتل في عام 336 ق.م. والمكتشفات النفيسة التي عثر عليها الأستاذ مانوليس أندرونيكوس (Manolis Andronikos) في سبعينيات القرن العشرين لا تشتمل على أثاث وحليّ وأقمشة فحسب، بل على جداريات من الواضح أن رسامين كبارًا قد عملوها. وإحدى هذه الجداريات المرسومة على جدار خارجي لحجرة جانبية صغيرة تمثل أسطورة اختطاف برسيفوني (Persephone)، أو بروسربينا (Proserpina)، كما سمّاها الرومان. تقول القصة: إن بلوتو، حاكم العالم السفلي، رأى في إحدى زياراته للأقاليم العليا فتاة تقطف أزهار الربيع مع صواحبها. استهوته الفتاة، فخطفها إلى عالمه السفلي، حيث أصبحت زوجته وملكة ذلك العالم، ولكنه كان يأذن لها بالعودة إلى أمها الحزينة ديميتر (Demeter)، أو سيريس (Ceres)، خلال شهور الربيع والصيف. إن هذا الموضوع الذي يليق بأن يُزخرف به قبر هو موضوع الجدارية التي يُظهر الشكل 410 قسمها الأوسط. وأما اللوحة كلها فقد وصفها الأستاذ أندرونيكوس في محاضرة عن «القبور الملكية في فرجينا» ألقاها في الأكاديمية البريطانية في تشرين الثاني/ نوفمبر 1979:

410
اختطاف برسيفوني، نحو 366 ق.م.
القسم الأوسط من جدارية في قبر ملكي في فرجينا، شماليّ اليونان

على سطح واحد طوله 3.5 م، وارتفاعه 1.01 م ينبسط التكوين، مطلق الحرية، جريئًا لا تكلّف فيه ولا ارتباك. وفي أعلى الزاوية اليسرى يمكن أن نتبيّن شيئًا كالبرق (عاصفة زيوس الرعدية) وهرمز يركض أمام العربة حاملاً صولجانه. والعربة، التي يجرّها أربعة أحصنة بيض، حمراء اللون، وبلوتو الذي يمسك الصولجان والأعنّة باليمنى، أمسك باليسرى برسيفوني من خصرها. وتمدّ هي ذراعيها، وترتد إلى الوراء يائسةً. ويضع الإله قدمه اليمنى داخل العربة، في حين أن القدم اليسرى ما زالت تلامس الأرض، حيث يمكن رؤية الأزهار التي كانت برسيفوني وصديقتها الحورية كاياني (Kyane) تقطفانها... وخلف العربة تظهر كاياني جاثية ومرتعبة.

إن التفصيل الظاهر في الكتاب قد لا يسهل استيضاحه في البداية باستثناء رأس بلوتو الجميل، وعجلة عربته المجسمة، ورداء الضحية الخافق. ولكننا نرى بعد ذلك جسد برسيفوني نصف العاري في قبضة بلوتو وذراعاها ممدودتان في إشارة يائسة. وهذه المجموعة تعطينا فكرة بسيطة عما تحلّى به رسامو القرن الرابع ق.م. من قوة وعاطفة.

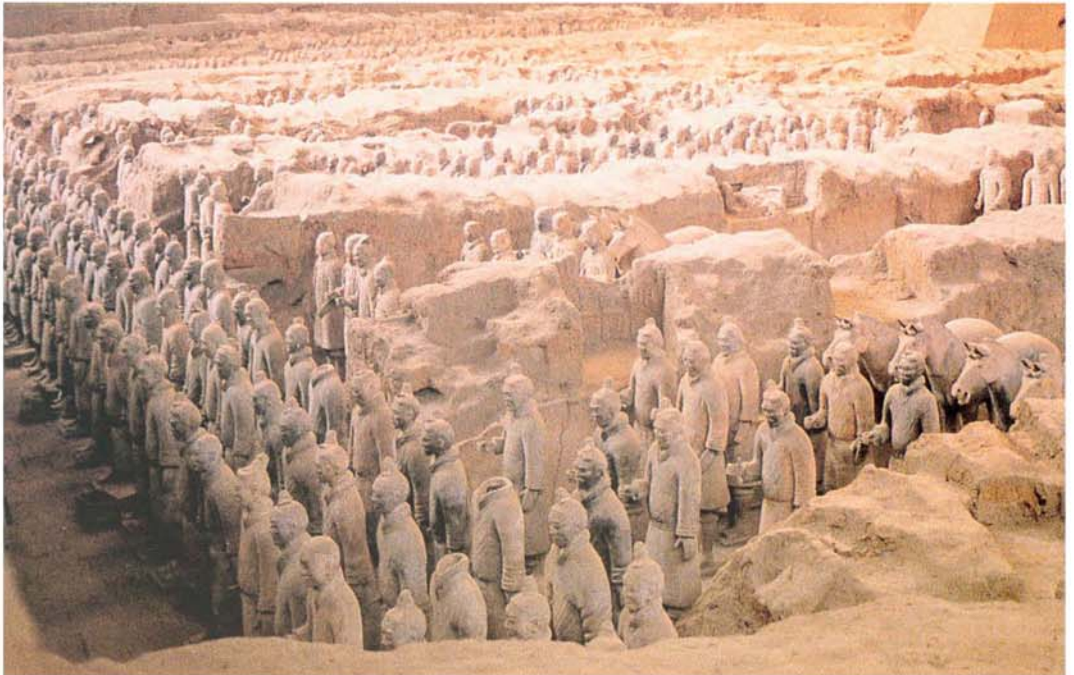
وحين كنا نطلع على أخبار قبر ملك مقدونيا الجبّار الذي أرست سياسته في الحقيقة قواعد إمبراطورية ابنه الإسكندر الكبير، قام علماء الآثار في شمالي الصين على مقربة من مدينة شان (Sian) أو شيان (Hsian) باكتشاف مذهل بالقرب من قبر حاكم أكثر جبروتًا هو إمبراطور الصين الأول الذي يُلفظ اسمه أحيانًا: شي هوانغ



تي (Shi Hwang – ti)، ولكن الصينيين يفضّلون الآن أن ندعوه شين شي هوانغدي (Qin Shi Huangdi). إن هذا الحاكم الرهيب الذي حكم من 221 إلى 210 ق.م. (نحو مئة عام بعد الإسكندر الكبير) يعرف المؤرخون أنه أول رجل وحّد الصين، وبنى السور العظيم كي يحمي أراضيه من غارات البدو من الغرب. نقول: «بنى»، ولكن علينا في الحقيقة أن نقول: إنه أرغم رعاياه على إقامة هذا الخط الهائل من التحصينات ـ والملاحظة ذات صلة بالموضوع لأن المكتشفات الجديدة تبيّن أن سواعد كافية كان ينبغي استبقاؤها من أجل مشروع أكثر خرقًا للعادة، أي عمل ما أصبح يعرف باسم (terracotta army) (جيش الطين)، أي الجيش المشكّل من طوابير من الجنود المصنوعين من الصلصال المشوي بالحجوم الطبيعية حول قبره الذي لم يكن قد فُتح (شكل 411).

وحين كتبت في هذا الكتاب عن الأهرامات المصرية (شكل 31)، ذكّرت القارئ بما اقتضته هذه المدافن الهائلة من سكان البلاد، وبالمعتقدات الدينية التي حضّت على هذا المشروع. وقلت: إن من الكلمات التي تعني نحاتًا في المصرية كلمة معناها: «الذي يُبقي على الحياة»، وإن التماثيل في القبور ربما كانت بديلاً من الخدم والعبيد الذين ضُحّي بهم من أجل اصطحاب أسيادهم الجبابرة إلى عالم الموتى. وذكرت أيضًا في مناقشة القبور الصينية في عهد هان (Han) (بعد عهد شي هوانغدي) أن عادات الدفن هنا تشبه إلى حد ما عادات المصريين، ولكن

411
قسم من جيش الطين الخاص للإمبراطور شين شي هوانغدي، نحو 210 ق.م
وقد وُجد قرب مدينة شيان. شمالي الصين





412
رأس جندي من جيش الطين، نحو 210 ق.م.

أحدًا لم يتخيّل أن يأمر رجل واحد حرفييه بأن يشكلوا جيشًا من نحو 7000 رجل بالعدة الكاملة: الخيل والأسلحة والأزياء والأوسمة. كما أن أحدًا لم يعلم بأن تصوير رأس راهب (شكل 96) الذي أعجبتنا حيويته قد مورس هنا على هذا النطاق المذهل قبل 1200 سنة. وشأن التماثيل الإغريقية التي اكتُشفت مؤخرًا، فإن تماثيل هؤلاء الجنود قد جُعلت أكثر تطابقًا مع الواقع باستخدام اللون الذي لم تزل آثاره مرئية (شكل 412). ومع ذلك، فإن كل هذه المهارة لم يقصد منها إثارة استحسانا نحن الهالكين، بل خدمة غاية ذلك الرجل الذي اعتبر نفسه إنسانًا خارقًا، وربما لم يحتمل التفكير في وجود عدو لا يقدر على تحطيمه هو الموت.

وهكذا اتفق أن كان لآخر المكتشفات الجديدة التي رغبت في عرضها علاقات أيضًا بالاعتقاد العام بالقوة السحرية للصور التي أشرت إليها في الفصل الأول: «بدايات غريبة». وأنا أشير إلى الكراهية غير العقلانية التي يمكن أن تثيرها الصور إذا ظُنّ أنها تجسّد قوى معادية. إن كثيرًا من تماثيل كاتدرائية نوتردام في باريس (الشكلان 122 و125) قد كانت ضحية هذه النوع من الكراهية في زمن الثورة الفرنسية. وعند النظر إلى صورة واجهة الكاتدرائية (شكل 125)، نستطيع أن نتبين صف التماثيل الأفقي على المداخل المسقوفة الثلاثة. كانت هذه التماثيل تمثل ملوك العهد القديم، ولذلك ظهرت التيجان على رؤوسها. وقد ظُنّ في ما بعد أن هذه التماثيل تصور ملوك فرنسا، ولذلك جرّت على نفسها سخط الثوار ـ



لقد قُطعت رؤوسها مثل لويس السادس عشر. وما نراه على المبنى اليوم هو من أعمال المرمّم فواليه لو دوك (Voillet-le-Duc) في القرن العشرين، والذي كرّس حياته وطاقاته من أجل إعادة مباني العصور الوسطى في فرنسا إلى شكلها القديم، وما دفعه إلى ذلك لا يختلف عما دفع السير آرثر إيفانز الذي رمّم جداريات نوسوس المتضررة.

من الواضح أن ضياع هذه التماثيل التي عُملت لكاتدرائية باريس حوالى عام 1230 كان ويبقى ثغرة خطيرة في معرفتنا. ولذلك كان مؤرخو الفن على حق في ابتهاجهم عندما جرى اكتشافها في نيسان/ إبريل 1977، حين عثر عمال يحفرون أساسات مصرف في وسط باريس على كومة من نحو 464 قطعة مطمورة من الواضح أنها رُكمت هناك بعد تحطيمها في القرن الثامن عشر (شكل 413). ومع أن رؤوس هذه التماثيل قد تضررت كثيراً، فإنها لا تزال تستحق الدراسة والتأمل لما فيها من علامات الاحتراف، وأمارات الأبهة والهدوء التي تذكرنا بتماثيل شارتر المبكرة (شكل 127)، وتماثيل كاتدرائية ستراسبورغ المعاصرة تقريبًا (شكل 129). وما يدعو إلى الاستغراب هو أن تحطيمها قد ساعد على حفظ سمة علّقنا عليها في حالتين أخريين - فهي قد ظهرت عليها أيضًا آثار اللون والطلاء الذهبي عند اكتشافها، وهي آثار قد تنطمس عند التعرض لمزيد من الضوء. ومن المرجح بالفعل أن تكون أنصاب أخرى من نحت العصور الوسطى ملوّنة بالأصل شأن الأبنية آنذاك (شكل 124)، وربما تكون هيئة هذه الأعمال محتاجة إلى تعديل كما هي الحال في النحت الإغريقي. أوَليست هذه الحاجة الدائمة إلى المراجعة هي إحدى التجارب المثيرة في دراسة الماضي؟

413
رأس أحد ملوك العهد القديم، نحو 1230
قـم من واجهة نوتردام بالأصل، (انظر شكل 125)، حجر، الارتفاع 65 سم،
Musée de Cluny, Paris

ثبت المصطلحات

عربي - إنكليزي

أسلوب باروكي (بالغ الزخرفة)	Baroque
أسلوب روكوكي (مفرط الزخرفة والتعقيد)	Rococo Style
أسلوب مبهرج	Flamboyant Style
أسلوب متعامد الخطوط	Perpendicular Style
أعمدة الطواطم	Totem Poles
انطباعية	Impressionism
بدائية	Primitivism
بوذية الزن	Zen Buddhism
تبخير (طريقة دافنشي في تغشية الخطوط وترخيم الألوان)	Sfumato
تبقيعية	Tachisme
تذوق الفن	Art Appreciation
تشعيب / تشجير (زخرفة قوطية)	Tracery
تعبيرية	Expressionism
تعبيرية تجريدية	Abstract Expressionism
تكعيبية	Cubism
تنقيطية	Pointillism
جدارية	Mural
جمهور الطليعة	Vanguard Audience
حركة جمالية	Aesthetic Movement
حفر بالحمض	Aquatint
حِلْية (معمارية) على هيئة حلزون	Volute
حنيّة	Apse
الخطّ (بالقلم)	Calligraphy
خطوط متقاصرة / تقصير الخطوط (التجسيم)	Foreshortening
دعائم طائرة	Flying Buttresses
رسم بالألوان المائية	Watercolour
رسم حركي	Action Painting
رسوم مجملة / تخطيطية	Sketches
روسم	Woodcut

Romanticism	رومانسية
Arabesques	زخرفة عربية
Catacomb	سرداب دفن الموتى (روما القديمة)
Surrealism	سريالية
Picturesque	شبيه بالصورة
Allegorical Pictures	صور / لوحات رمزية
Self-Portrait	صورة ذاتية
Rib-Vault	عقد مضلّع
Tunnel-Vault	عقد نَفَقي
Attic	عليّة
Organic Architecture	عمارة عضوية
Dada Art	فن الدادا
Amateur Art	فن الهواة
Abstract art	فن تجريدي
Portraiture	فن تصوير الأشخاص (فن البورتريه)
Applied Art	فن تطبيقي
Art Nouveau	فن جديد (زخرفة متعرجة الخطوط، ورقيّة الأشكال)
Non-Figurative Art	فن غير مجازي
Hellenistic Art	فن هيليني
Blockbooks	كتُب الروسم
Fresco	لوحة جصية / جدارية
Lithography	ليثوغرافيا (نقش الصور على حجر ثم طبعها)
Post-Modernism	ما بعد الحداثة
Mannerism	مانريّة (الغلو والغرابة في السلوك والفن)
Iconoclasts	محطمو الأيقونات
Naturalism	مدرسة طبيعية
Tympanum	مسنَّمة
Poster	ملصق
Miniaturcs	منمنمات
Realism	واقعية
Les Fauves	الوحشيون
Functionalism	وظائفية (العمارة)

ثبت المصطلحات

إنكليزي - عربي

English	عربي
Abstract art	فن تجريدي
Abstract Expressionism	تعبيرية تجريدية
Action Painting	رسم حركي
Aesthetic Movement	حركة جمالية
Allegorical Pictures	صور / لوحات رمزية
Amateur Art	فن الهواة
Applied Art	فن تطبيقي
Apse	حنيّة
Aquatint	حفر بالحمض
Arabesques	زخرفة عربية
Art Appreciation	تذوق الفن
Art Nouveau	فن جديد (زخرفة متعرجة الخطوط، ورقيّة الأشكال)
Attic	عليّة
Baroque	أسلوب باروكي (بالغ الزخرفة)
Blockbooks	كتُب الروسم
Calligraphy	الخطّ (بالقلم)
Catacomb	سرداب دفن الموتى (روما القديمة)
Cubism	تكعيبية
Dada Art	فن الدادا
Expressionism	تعبيرية
Flamboyant Style	أسلوب مبهرج
Flying Buttresses	دعائم طائرة
Foreshortening	خطوط متقاصرة / تقصير الخطوط (التجسيم)
Fresco	لوحة جصية / جدارية
Hellenistic Art	فن هيليني
Iconoclasts	محطمو الأيقونات
Impressionism	انطباعية
Functionalism	وظائفية (العمارة)
Les Fauves	الوحشيون

Lithography	ليثوغرافيا (نقش الصور على حجر ثم طبعها)
Mannerism	مانريّة (الغلو والغرابة في السلوك والفن)
Miniatures	منمنمات
Mural	جدارية
Naturalism	مدرسة طبيعية
Non-Figurative Art	فن غير مجازي
Organic Architecture	عمارة عضوية
Perpendicular Style	أسلوب متعامد الخطوط
Picturesque	شبيه بالصورة
Pointillism	تنقيطية
Portraiture	فن تصوير الأشخاص (فن البورتريه)
Poster	ملصق
Post-Modernism	ما بعد الحداثة
Primitivism	بدائية
Realism	واقعية
Rib-Vault	عقد مضلّع
Rococo Style	أسلوب روكوكي (مفرط الزخرفة والتعقيد)
Romanticism	رومانسية
Self-Portrait	صورة ذاتية
Sfumato	تبخير (طريقة دافنشي في تغشية الخطوط وترخيم الألوان)
Sketches	رسوم مجملة / تخطيطية
Surrealism	سريالية
Tachisme	تبقيعية
Totem Poles	أعمدة الطواطم
Tracery	تشعيب / تشجير (زخرفة قوطية)
Tunnel-Vault	عقد نَفَقي
Tympanum	مسنَّمة
Vanguard Audience	جمهور الطليعة
Volute	حِلْية (معمارية) على هيئة حلزون
Watercolour	رسم بالألوان المائية
Woodcut	روسم
Zen Buddhism	بوذية الزن

معلومات حول كتب الفن

لقد اتخذت قاعدة في تأليف هذا الكتاب وهي ألا أزعج القارئ بالتذكير المتكرر بالأشياء الكثيرة التي تحتاج إلى حيّز يمنعني من العرض والمناقشة. وهنا عليّ أن أخرق هذه القاعدة وأقول مؤكدًا وآسفًا إن من المستحيل أن أذكر كل المستندات التي أنا مدين لها في الصفحات السابقة. إن فكرتنا عن الماضي هي حصيلة جهد مشترك هائل، حتى إن كتابًا بسيطًا مثل هذا يمكن أن يوصف بأنه تقرير عن عمل فريق كبير من المؤرخين، الراحلين والأحياء، الذين ساعدوا في توضيح المعالم العامة للمراحل والأساليب والشخصيات. وما أكثر الحقائق والصياغات والآراء التي يمكن أن يكون المرء قد أخذها من الآخرين من غير أن يعرف ذلك! أذكر أنني مدين بملاحظات على الجذور الدينية للألعاب الأولمبية لِما أذاعه غلبرت موري (Gilbert Murray) عن الألعاب الأولمبية حين جرت في لندن سنة 1948، إلا أني لم أدرك كم استخدمت في مقدمتي من أفكارِ كتابِ د. ف. توفي (D. F. Tovey):

The Integrity of Music (London: Oxford U.P., 1941),

إلا بعد أن أعدت قراءته. لكن في حين يتعذر عليّ تعداد جميع الكتابات التي يمكن أن أكون قد راجعتها أو قرأتها، فإنني أعبّر عن الأمل أن يُعدّ هذا الكتاب المبتدئين لمراجعة كتب أكثر تخصصًا من أجل مزيد من الفائدة. ولذلك يبقى أن أبيّن السبيل إلى هذه الكتب. ولكن ينبغي أن يضاف أن الوضع هنا قد تغيّر تغيرًا جذريًّا منذ أن نُشر كتاب **قصة الفن** أول مرة. لقد ازداد عدد العناوين كثيرًا، ومعه ازدادت الحاجة إلى الاصطفاء.

ربما يكون مفيدًا أن نشرع في بعض التقسيمات العامة والجاهزة بغية التمييز بين أنواع كتب الفن العديدة التي تملأ رفوف مكتباتنا ومحلات بيع الكتب. ثمّة كتب للقراءة، وكتب للمراجعة، وكتب للنظر إليها. المجموعة الأولى هي تلك الكتب التي نستمتع بها من أجل مؤلفيها، وهذه الأعمال لا تعتق لأنها، حتى عندما يصبح ما فيها من آراء وتفسيرات قديم العهد، تبقى ذات قيمة كوثائق عن زمنها، وتعبيرات عن شخصية. ولأسباب واضحة لم أوْرد هنا إلا كتبًا باللغة الإنكليزية. وأما الذين يستطيعون أن يقرأوا النصوص الأصلية، فلا بد أن يدركوا أن الترجمات لا يمكن أن تكون إلا بدائل متواضعة. والذين يريدون تعميق معرفتهم بعالم الفن عمومًا، ولا يريدون أن يصيروا متخصصين في أي حقل معين، فإن الكتب المؤلفة للقراءة هي التي أنصح بها قبل أي كتب أخرى. ومن بين هذه الكتب سوف أفرد مصادر الماضي، أي كتب الفنانين والكتاب الذين كانوا على اتصال بالأشياء التي يصفونها. وهذه الكتب ليست كلها سهلة القراءة، إلا أن أي جهد يبذل للاطلاع على عالم أفكار مختلف جدًّا عن عالمنا سوف تُجزل له المكافأة من خلال فهم أفضل وأقرب للماضي.

وبما أن الملحق التالي قد أُدرجت فيه المعلومات التي تخصّ مراحل معينة أو فنانين معينين تحت عنوان الفصل ذي الصلة، يمكن العثور على الكتب التي تُعنى بمواضيع أعمّ تحت العناوين الفرعية في هذا الملحق. ولقد استرشدت في إيراد العناوين باعتبارات عملية بحتة لا أدعي أنها متسقة. وغنيّ عن القول إن كتبًا أخرى جيدة كان يمكن إدراجها في هذه القوائم، وإن إغفال عمل من الأعمال لا يُقصد منه الغض من جودته.

إن النجمة (*) تشير إلى أن الكتاب متوافر بالغلاف الورقي.

مصادر أولية

الأنطولوجيا

ثمّة كتب أنطولوجيا عدة ممتازة قد تكون خير معين لمن يريدون التعمق في الماضي، وقراءة نصوص كتبها معاصرون للفنانين المذكورين في هذا الكتاب. لقد صنّفت إليزابيث هولت (E. Holt) مختارات كثيرة من هذه الكتابات. وعملها مؤلف من ثلاثة مجلدات:

A Documentary Hisory of Art (new edition, Princeton U.P., 1981-8*)،

وهو يغطّي الفترة من العصور الوسطى إلى الانطباعيين. كذلك جمعت المؤلفة عددًا من النصوص من أجل توثيق الدور البارز للمعارض والنقاد في القرن التاسع عشر في عمل مؤلَّف من ثلاثة مجلدات أخرى عنوانه: *The Expanding World of Art 1874 – 1902.* وثمّة سلسلة من كتب المصادر والوثائق الأكثر تخصصًا نشرتها دار:

Prentice-Hall (general editor, H. W. Janson),

وهي مرتبة بحسب المراحل والبلدان والأساليب، مع مادة مختارة من مجموعة واسعة من المصادر وهذه المجلدات تتضمن:

The Art of Greece 1400-31 BC, ed. J. J Pollitt (1965; 2nd edition, 1990); *The Art of Rome*, 753 BC- 337 AD, J. J Pollitt (1966); *The Art of the Byzantine Empire*, 312 -1453, ed. Cyril Mango (1972*); Early Medieval Art*, 300-1150, ed. Caecilia Davis – Weyer (1971); *Gothic Art*, 1140 – c. 1450, Teresa G. Frisch (1971); *Italian Art*, 1400 – 1500, Creighton Gilbert (1980); *Italian Art* 1500 – 1600, ed. Robert Enggass and Henri Zerner (1966); *Northern Renaissance Art*, 1400 – 1600, ed. Wolfgang Stechow (1966); *Italy and Spain*, 1600 – 1750, ed. Robert Enggass and Jonathan Brown (1970); *Neoclassicism and Romanticism*, ed. Lorenz Eitner (2 vols., 1970); *Realism and Tradition in Art*, 1848- 1900, ed. Linda Nochlin (1966); and *Impressionism and Post–Impressionism, 1874 – 1904*, ed. Linda Nochlin (1966).

ثمة مختارات مترجمة [إلى الإنكليزية] من نصوص عصر النهضة في:

D. S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (London: Macmillan, 1970),

يُضاف إلى ذلك مختارات أوسع مجالاً هي:

Artists on Art; compiled by Robert Goldwater and Marco Treves (London: Routledge & Kegan Paul, 1947).

الوثائق المختارة المتعلقة بالحقبة الحديثة هي:

Nineteenth-Century Theories of Art, ed. Joshua C. Taylor (Berkeley: California U. P., 1987); *Theories of Modern Art*: *A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp (Berkeley: California U. P., 1968; reprinted 1970*), and *Art in Theory*: *An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1992*).

طبعات مفردة

في ما يلي مصادر أولية مختارة متيسرة باللغة الإنكليزية: *Vitruvius on Architecture*، وهي دراسة بالغة الأهمية لمهندس معماري من عهد أوغسطس ترجمها إلى الإنكليزية:

M. H. Morgan (New York: Dover, 1960*).

من العالم القديم انظر أيضًا:

The elder Pliny, *Chapters on the History of Art*, translated by K. Jex-Blake, with commentary and historical introduction by E. Sellers,

نشر بالأصل في عام 1896، وهو الآن متيسر في صورة منفصلة كونه جزءًا من:

The Loeb Classical Library translation of Pliny's *Natural History*, ed. H. Rackham, vol. IX, books 33-5 (London: Heinemann, 1952).

هذا هو أهم مصدر للمعلومات عن الرسم والنحت اليونانيين والرومانيين صنّفه اعتمادًا على نصوص قديمة الباحث المعروف الذي قضى في دمار بومبي (ص 113).

Pausanias, *Description of Greece*, translated and edited by J. G. Frazer (6 vols., London: Macmillan, 1898),

وهو متيسر في طبعة ورقية الغلاف بعنوان:

Guide to Greece, ed. Peter Levi (2 vols., Harmondsworth: Penguin, 1971*).

من السهل الاطّلاع على الكتابات الصينية القديمة عن الفن في جزء من سلسلة:

«Wisdom of the East» *The spirit of the Brush*, translated by Shio Sakanishi (London: John Murray, 1939).

أهم وثيقة عن نظرة بناة الكاتدرائيات العظيمة في العصور الوسطى (ص 185 ـ 188) وعن وصف لبناء أول كنيسة قوطية عظيمة موجودة في طبعة نموذجية هي:

Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures, translated, edited and annotated by Erwin Panofsky (Princeton U.P., 1946; revised edition, 1979*).

وثمة كتاب:

Theophilus, *The Various Arts*, translated and edited by C. R. Dodwell (London: Nelson, 1961; 2nd edition, Oxford U. P., 1986*).

المهتمون بتقنيات فناني أواخر العصور الوسطى وتدريبهم يمكنهم الآن أن يعكفوا على طبعة متعمقة هي طبعة:

Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook*, by Daniel V. Thompson Jr. (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1932 - 3: reprinted New York: Dover, 1954*).

الاهتمامات الرياضية والكلاسيكية لجيل عصر النهضة الأول (ص 224 ـ 230) يمثلها:

Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture*, translated and edited by Cecil Grayson (London: Phaidon, 1972; reprinted Harmondsworth: Penguin 1991*).

الطبعة الممتازة لكتابات ليوناردو دافنشي الأساسية هي:

J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Oxford U. P., 1939; reprinted with new illustrations, London: Phaidon, 1970*).

من يدرس كتابات ليوناردو دراسة عميقة يجب أن يراجع أيضًا:

Carlo Pedretti, *Commentary* to Richter (Oxford: Phaidon, 1977).

وعمل ليوناردو:

Treatise on Painting, translated and annotated by A. Philip. McMahon (Princeton U. P., 1956),

هو كتاب مرتكز على مجموعة مهمة من ملاحظات الفنان المدونة في القرن السادس عشر، وبعضها لم يعد موجودًا في الأصل.

Leonardo on Painting, ed. Martin Kemp (New Haven and London: Yale U. P., 1989*),

هي مختارات مفيدة جدًّا.

إن رسائل مايكل أنجلو (ص 315)، ترجمها ونشرها في طبعة كاملة:

E. H. Ramsden (2 vols., London: Peter Owen, 1964).

المصدر الأكثر أهمية من أي مصدر آخر عن فن عصر النهضة في إيطاليا هو كتاب:

Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*,

وهو موجود في أربعة مجلدات في:

Everyman's Library, ed. William Gaunt (London: Dent, 1963*);

وتنشر دار بنغوين مختارات مفيدة في مجلدين للكاتب:

George Bull (Harmondsworth, 1987*).

نشر النص الأصلي أولاً في عام 1550، وتم تنقيحه وتوسيعه في عام 1568. يمكن أن يُقرأ للمتعة كمجموعة من الطرائف والقصص القصيرة، وقد يكون بعضها صحيحًا. وستكون قراءته مفيدة وممتعة أيضًا إذا اعتبرناه وثيقة مهمة عن مرحلة المانرية (ص 361 وما يتبعها). والكتاب الرائع الآخر لفنان فلورنسي من تلك الحقبة القلقة، سيرة بنفينوتو شلليني الذاتية (ص 363)، مطبوع عدة طبعات إنكليزية:

George Bull (Harmondsworth: Penguin 1956*); John Pope-Hennessy, *The Life of Benvenuto Cellini* (London: Phaidon, 1949; 2nd edition, 1995*); Charles Hope, *The Autobiography of Benvenuto Cellini* (abridged and illustrated; Oxford: Phaidon,

1983). Antonio Manetti, *Life of Brunelleschi*, translated by Catherine Enggass and edited by Howard Saalman (University Park: Pennsylvania State U. P., 1970).

كما ترجم Enggass:

Filippo Baldinucci's *Life of Bernini* (University Park: Pennsylvania State U. P., 1966).

إن سير فناني القرن السابع عشر الآخرين واردة في:

Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, translated and edited by Constant van de Wall (New York; McFarlane, 1936; reprinted New York: Arno, 1969); and Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, translated by Nina Mallory (Cambridge U. P., 1987).

وترجم رسائل بيتر بول روبنز (ص 397) وطبعها:

Ruth Saunders Magurn (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1955; new edition, Evanston, Ill.: Northwestern U. P., 1991*).

إن التقاليد الأكاديمية للقرنين السابع عشر والثامن عشر معروضة في:

Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art* (p. 464), ed. Robert R. Wark (San Marino, Cal.: Huntington Library, 1959; reprinted New Haven and London: Yale U.P., 1981*). William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753),

وهو متوافر في طبعة ثانية مصورة:

(New York: Garland, 1973).

يمكن تحديد موقف كونستابل المستقل أيضًا حيال التقليد الأكاديمي (ص 494 ـ 495) من رسائله ومحاضراته الموجودة في:

C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (London: Phaidon, 1951; 3rd edition, 1995*).

ومراسلاته الكاملة في ثمانية مجلدات، حررها R. B. Beckett، متوافرة أيضًا:

(Ipswich: Suffolk Records Society, 1962-75).

انعكست وجهة النظر الرومانسية أوضح انعكاس في العمل الرائع:

Journals of Eugène Delacroix (p. 504), translated by Lucy Norton (London: Phaidon, 1951; 3rd edition, 1995*).

هناك طبعة للرسائل في مجلد واحد اختارها وترجمها:

Jean Stewart (London: Eyre & Spottiswode, 1971).

كتابات غوته عن الفن مجموعة في:

Goethe on Art, translated and edited by John Gage (Berkeley: California U. P., 1980).

رسائل الفنان الواقعي غوستاف كوربيه ترجمها مؤخرًا وحررها:

Petra ten-Doesschate Chu (Chicago U. P., 1992).

وثمّة مرجع عن الانطباعيين (ص 519) كتبه تاجر لوحات عرفهم جميعًا:

Théodore Duret, *Manet and the French Impressionists* (London: Lippincott, 1910);

وسيجد كثيرون أن دراسة رسائلهم أكثر فائدة.

من أجل معلومات شخصية عن رينوار، انظر:

Jean Renoir, *Renoir, My Father*, translated by Randolph and Dorothy Weaver (London: Collins, 1962; reprinted London: Columbus, 1988*), (p. 520).

The Complete Letters of Vincent van Gogh (pp. 544, 563),

قد نشرت بالإنكليزية في ثلاثة مجلدات (London: Thames & Hudson, 1958). وهناك ترجمات لمختارات من رسائل غوغان (ص 550، 586)، ترجمها:

Bernard Denvir (London: Collins & Brown, 1992).

وللاطلاع على طبعة كتاب غوغان الشبيه بالسيرة الذاتية انظر:

Noa Noa: Gauguin's Tahiti, the Original Manuscript, ed. Nicholas Wadley (Oxford: Phaidon, 1985). Whistler's *Gentle Art of Making Enemies* (p. 530), first published 1980 (reprinted New York: Dover, 1968*).

ومن السير الذاتية الأحدث سيرة كتبها أوسكار كوكوشكا (ص 568):

My Life (London: Thames & Hudson, 1974), and Salvador Dali, *Diary of a Genius* (London: Hutchinson, 1966; 2nd edition, 1990*). The *Collected Writings* of Frank Lloyd Wright (p. 558),

نشرت مؤخرًا: (2 vols., New York: Rizzoli, 1992*).

من بين رسامي الحداثة الذين شرحوا عقيدتهم الفنية في عمل مطبوع يمكن أن أذكر:

Paul Klee (p. 578), *On Modern Art*, translated by P. Findley (London: Faber, 1948; new edition, 1966*), and Hilaire Hiler, *Why Abstract?* (London: Falcon, 1948),

وهو يحتوي وصفًا واضحًا وذكيًا لتحوّل الفنان الأميركي إلى الرسم «التجريدي». والسلسلتان اللتان أشرف عليهما:

Robert Motherwell, «Documents of Modern Art» (New York: Wittenborn, 1944 - 61); «Documents of 20th – Century Art» (London: Thames & Hudson, 1971-3),

تعيدان طبع مقالات وتعليقات (مترجمة وباللغة الأصلية) لكثيرين من الفنانين التجريديين والسرياليين بمن فيهم كاندنسكي (ص 570): *Concerning the Spiritual in Art*. انظر أيضًا:

Matisse on Art, translated and edited by J. Flam (London: Phaidon, 1973; 2nd edition, Oxford, 1978; reprinted 1990*), and *Kandinsky*: *The Complete Writings on Art*, ed. Kenneth Lindsay and Peter Vergo (London: Faber, 1982). Guillaume Apollinaire's *The Cubist Painters*: *Aesthetic Meditations*,

نشر أولاً في 1913، وهو متوافر في سلسلة:

«Documents of Modern Art», translated by Lionel Abel (New York: Wittenborn, 1949; reprinted 1977*).

النقاد البارزون

هذه الطائفة من الكتب التي ينبغي أن تقرأ لأهمية مؤلفيها والمعلومات التي تحتويها، تتضمن أيضًا عددًا من أعمال نقاد كبار. وقد تختلف الآراء في مزاياها، والقائمة التالية يجب اعتبارها مجرد دليل.

لأولئك الذين يرغبون في توضيح آرائهم في القضايا الفنية والاستفادة من الحماسة الماضية، قد يكون من المستحسن أن يختبروا الكتابات الكثيرة لنقّاد الفن البارزين في القرن التاسع عشر من مثل:

John Ruskin (p. 530), *Modern Painters*,

وهو متوافر في طبعة مختصرة حررها:

David Barrie (London: Deutsch, 1987), William Morris (p. 535); Walter Pater,

ممثل الحركة الجمالية في إنكلترا (ص 533). وأهم كتب Pater: *The Renaissance* متوافر مع مقدمة وتعليقات وضعها:

Kenneth Clark (London: Fontana, 1961; reprinted 1971*).

انظر أيضًا:

The Lamp o Beauty: *writings on Art by John Ruskin*, selected and edited by Joan Evans (London: Phaidon, 1959; 3rd edition, 1995*); The *Letters of William Morris to his Family and Friends*, edited by Philip Henderson (London: Longman, 1950).

والملاحَظ أنّ نظرة النقّاد الفرنسيين في تلك المرحلة أقرب قليلاً إلى نظرتنا الحاضرة، وكتابات شارل بودلير، ويوجين فرومنتان (E. Fromentin)، والأخوين إدموند وجول دو غونكور مرتبطة بالثورات في الرسم الفرنسي (ص 512). وثمّة مجلدان من كتابات شارل بودلير ترجمهما وحررهما جوناثان ماين ونشرتهما دار فايدون (Phaidon Press):

The Painter of Modern Life (London, 1964; 2nd edition, 1995*); *Art in Paris* (London, 1965; 3rd edition 1995*).

ونشرت دار فايدون أيضًا ترجمات:

Fromentin, *The Masters of Past Time* (London, 1948; 3rd edition, 1995*); *French Eighteenth-Century Painters*, Edmond and Jules de Goncourt (London, 1948; 3rd edition, 1995*).

كان روجر فراي هو الناطق بلسان ما بعد الانطباعية في إنكلترا. انظر على سبيل المثال:

Vision and Design (London: Chatto & Windus, 1920; new edition, ed. J. B. Bullen,

London: Oxford U. P., 1981*); *Cézanne: a Study of his Development* (London: Hogarth Press, 1927; new edition, Chicago U. P., 1989*); *Last Lectures* (Cambridge U. P., 1939).

النصير الأكثر ثباتًا للفن التجريبي في إنكلترا من ثلاثينيات القرن العشرين إلى خمسينياته كان السير هربرت ريد في كتب مثل:

Art Now (London: Faber, 1933; 5th edition, 1968*); *The Philosophy of Modern Art* (London: Faber, 1931; reprinted 1964*).

كان مناصرو «الفن الحركي» في أميركا (ص 604) هارولد روزنبرغ (Harold Rosenberg) مؤلف:

The Tradition of the New (New York: Horizon Press, 1959; London: Thames & Hudson, 1962; reprinted London: Paladin, 1970*), and *The Anxious Object: Art Today and Audience* (New York: Horizon Press, 1964; London: Thames & Hudson, 1965),

وكليمنت غرينبيرغ (Clement Greenberg) مؤلف:

Art and Culture (Boston: Beacon Press, 1961; London: Thames & Hudson, 1973).

الخلفية الفلسفية

من أجل قراءة عامة تساعد على فهم المناقشات الفلسفية في التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية، يمكن أن تكون الكتب التالية ذات فائدة:

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450 -1600* (Oxford U. P., 1940*); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford U. P., 1971; reprinted 1986*); Rudolf Wittkower, *Architectural Principle in the Age of Humanism* (London: Warburg Institute, 1949; new edition, London: Academy, 1988*); Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (New York: Harper & Row, 1975).

مقاربات تاريخ الفن

تاريخ الفن هو فرع من التاريخ، وكلمة (history) مشتقة بالأصل من كلمة إغريقية بمعنى «تحقيق». لذلك فإن ما يوصف أحيانًا بالمناهج المتعددة للبحث التاريخي في الفن، يجب أن يفهم بأنه محاولات للإجابة عن أسئلة مختلفة عن الماضي. ويتوقف السؤال الذي نرغب في طرحه في لحظة معينة على اهتمامنا، بينما يتوقف الجواب على الدليل الذي يتمكن المؤرخ من إبرازه.

التخصص

من المتوقع بالنسبة إلى أي عمل فني، أن نرغب في معرفة زمان العمل ومكانه، ومن أنجزه (إن أمكن). الذين أعدّوا أنفسهم للإجابة عن هذه الأسئلة معروفون بالمتخصصين، أو أهل الخبرة والذوق. وهذا الصنف من الناس يضمّ أعلام الماضي الذين كانت كلمتهم (أو لا تزال) قانونًا.

من المراجع الهامة في هذا المجال:

Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1930; 3rd edition, Oxford: Phaidon, 1980*); *Drawings of the Florentine Painters* (London: John Murray, 1903; expanded edition, Chicago U. P., 1970); Max J. Friedländer, *Art and Connoisseurship* (London: Cassirer, 1942).

وكثير من متخصصي أيامنا البارزين وضعوا قوائم للمعارض والمجموعات الخاصة والعامة، وأفضلها يتيح للمستخدم أن يفحص الأسباب التي قادتهم إلى نتائجهم.

والعدو الخفي الذي يترتّب على أهل الاختصاص التنبّه له هو المزيّف. وهناك مدخل موجز إلى هذا المجال في:

Otto Kurz, *Fakes* (New York: Dover, 1967*).

تطورات الأسلوب

وُجد دومًا مؤرخو فن أرادوا تجاوز أسئلة المتخصصين أو العارفين بالفن، رغبة منهم في

توضيح وتفسير تلك التغيّرات في الأسلوب، وذلك هو أحد مواضيع هذا الكتاب.

وقد برز الاهتمام بهذه المسألة في ألمانيا عندما أصدر يوهان فينكلمان أول تاريخ للفن القديم في عام 1764. وقليل من القرّاء يرغبون اليوم في تناول هذا الكتاب، غير أن المتيسر باللغة الإنكليزية من أعماله:

Reflections on Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture (London: Orpen, 1987); *Writings on Art*, edited by David Irwin (London: Phaidon, 1972).

والتقليد الذي ابتدأه جرت متابعته في البلدان الناطقة بالألمانية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين. وثمة خلاصة قيمة لهذه النظريات أو الأفكار في كتاب مايكل بودرو:

Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven and London: Yale U. P., 1982*).

ولا يزال أفضل مدخل إلى مسائل تاريخ الأساليب هذه هو كتابات مؤرخ الأساليب السويسري هاينريك فولفلين، وهو أستاذ في الوصف المقارن، ومعظم كتبه مترجم الآن ومنها:

Renaissance and Baroque, with an introduction by Peter Murray (London: Fontana, 1964*); *Classic Art: an Introduction to the Italian Renaissance* (London: Phaidon, 1952; 5th edition, 1994*).

الدراسة النفسية للأسلوب قام بها فلهلم فورنغر في كتابه:

Abstraction and Empathy (English translation, London: Routledge & Kegan Paul, 1953).

ولا بد أن نذكر بين دارسي الأسلوب الفرنسيين هنري فوسيلون وكتابه:

The Life of Forms in Art, translated by C. B. Hogan and G. Kubler (New York: Wittenborn, Schultz, 1948; reprinted New York: Zone Books, 1989).

دراسة موضوعات معيّنة

بدأ الاهتمام بالمحتوى الديني والرمزي للفن في فرنسا في القرن التاسع عشر، وبلغ الذروة في عمل العمر الذي أنجزه إميل مال:

Emile Mâle, *Religious Art in France: the Twelfth Century,*

وقد نشر في ترجمة إنكليزية مزودة بالحواشي: (Princeton U. P., 1978)، وكذلك كتاب:

Religious Art in France: the Thirteenth Century (Princeton U. P., 1984).

إن أفضل مدخل إلى دراسة الموضوعات الأسطورية في الفن، التي ابتدأها آبي فاربورغ ومدرسته هو كتاب:

Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (Princeton U. P., 1953; reprinted 1972*).

كما إن تفسير الرمزية في فن عصر النهضة يمثله خير تمثيل:

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row, 1972*); *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1957; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1970*).

وقد نشرتُ أيضًا مجموعة مقالات في هذا الموضوع:

Symbolic Images (London: Phaidon, 1972; 3rd edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*).

ثمّة أيضًا عدد من المعاجم للمهتمّين بالرمزية المسيحية والوثنية من مثل:

James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (London: John Murray, 1974*); G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford, U. P., 1954).

ودراسة المواضيع أو الأفكار المفردة في تاريخ الفن الغربي قد أغناها وأفعمها بالحيوية كينث كلارك، ولا سيما في:

Landscape into Art (London: John Murray, 1949; revised edition, 1979*); *The Nude* (London: John Murray, 1956; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1985*).

وإلى هذا الصنف من الكتب ينتمي أيضًا كتاب:

Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to Twentieth Century*, translated by James Emmons (London: Harper & Row, 1981).

التاريخ الاجتماعي

إن المسائل المتعلقة بالظروف الاجتماعية التي تؤدي إلى بروز أساليب وحركات معينة قد أثارها تكرارًا مؤرخون ماركسيو الهوى، وأشملهم معرفة هو أرنولد هاوزر مؤلف كتاب:

A Social History of Art (2 vols., London: Routledge & Kegan Paul, 1951; new edition, 4 vols., 1990*),

وبغية الاستفادة انظر أيضًا مقالتي في:

Meditations on a Hobby Horse (London: Phaidon, 1963; 4th edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1994*).

وفي هذا المجال، من الدراسات الأكثر تخصصًا:

Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (London: Routledge & Kegan Paul, 1947); T. J. Clark, *Image of the People*: *Gustave Courbet and the Revolution of 1848* (London: Thames & Hudson, 1973*).

ومن المسائل التي طرحت مؤخرًا دور المرأة في الفن. انظر:

Germaine Greer, *The Obstacle Race* (London: Secker & Warburg, 1979; reprinted London: Pan, 1981*); Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988).

شدد بعض المؤرخين الجدد على الحاجة إلى التركيز على الجوانب الاجتماعية، وتبنّوا شعار «تاريخ الفن الحديث» (New Art History)، انظر الأنطولوجيا التي تحمل ذلك العنوان، وحررها:

A. L. Rees and Frances Borzello (London: Camden, 1986*).

انظر أيضًا أنطولوجيا أحدث عهدًا:

Art in Modern Culture, ed. Francis Frascina and Jonathan Harris (London: Phaidon, 1992; reprinted 1994*).

النظريات النفسية

مدارس علم النفس متعددة، وبالتالي فإن الأسئلة المطروحة متعددة أيضًا. ولقد ناقشتُ نظريات فرويد وتأثيرها في الفن في مقالات متنوعة:

«Psycho-Analysis and the History of Art», in *Meditations on a Hobby Horse* (London: Phaidon, 1963; 4th edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1994*); «Freud's Aesthetics», in *Reflections on the History of Art* (Oxford: Phaidon, 1987); «Verbal Wit as a Paradigm of Art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud (1856-1939)», in *Tributes*: *Interpreters of our Cultural Tradition* (Oxford: Phaidon, 1984).

الذوق والجمع

آخر مسألة ينبغي ذكرها هنا تخص تاريخ المجموعات والتذوق، وأشمل عمل عن هذا الموضوع هو:

Joseph Alsop, *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena* (Princeton U. P., 1981).

وفي الكتب التالية معالجة لمراحل معينة:

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford U. P., 1972, 2nd edition, 1988*); Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*: *Projects and Patrons*, *Workshop and Art Market*, translated by Alison Luchs (Princeton U. P., 1981); Francis Haskell, *Patrons and Painters* (London: Chatto & Windus, 1963; revised and enlarged edition, New Haven and London: Yale U. P., 1980*); *Rediscoveries in Art* (London: Phaidon, 1976; reprinted Oxford, 1980*).

للاطلاع على تقلبات سوق الفن انظر:

Gerald Reitlinger, *Economics of Taste* (3 vols., London: Barrie & Rockliff, 1961-70).

التقنيات

في ما يلي بضعة أمثلة من الأعمال التي تعالج تقنيات الفن وجوانبه العملية:

Rudolf Wittkower, *Sculpture* (Harmondsworth: Penguin, 1977*),

وهو أفضل دراسة شاملة؛

Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture* (London: Thames & Hudson, 1966); Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (London: Faber, 1951; 5th edition, 1991*); A. M. Hind, *An Introduction to the History of Woodcut* (2 vols., London: Constable, 1953; reprinted in 1 vol., New York: Dover, 1963*),

وللمؤلِّف نفسه:

A History of Engraving and Etching (London: Constable, 1927; reprinted New York: Dover, n. d.*); Francis Ames-Lewis and Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (London: Victoria & Albert Museum, 1983*); John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oxford U. P., 1961).

الكتب الموجزة
ودراسات الأساليب والمراحل

السبيل إلى الكتب التي نريد أن نقرأها أو نستعين بها عندما نحتاج إلى معلومات عن مرحلة أو تقنية أو فنان سهلة التوضيح، لكن قد يتطلب الأمر بعض الجهد والمران. ويزداد عدد الكتب الموجزة الممتازة التي تحتوي على الحقائق الأساسية، وتبيِّن السبيل إلى قراءات أخرى. وأهم السلاسل المتنوعة سلسلة «تاريخ بليكان للفن» التي حرّرها بالأصل نيكولاوس بفزنر، ثم أصدرتها جامعة ييل. معظم المجلدات متوافر بالغلاف الورقي، وعدد منها في طبعات منقحة، ويقدِّم بعضها أفضل دراسة متيسرة للموضوعات. وهذه السلسلة يكملها:

Oxford History of English Art, edited by T. S. R. Boase, published in 11 volumes.

كما أنّ سلسلة «Phaidon Color Library» تعرض مدخلاً موثوقًا وسهلاً إلى مجموعة واسعة من الفنانين والحركات. وكذلك سلسلة «World of Art» من Thames & Hudson.

ومن بين العدد الكبير من الكتب المختصرة الموثوقة باللغة الإنكليزية، أودّ أن أدرج المنشورات التالية:

Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art* (London: Macmillan, 1982; 3rd edition, London: Laurence King, 1987*); H. W. Janson, *A History of Art* (London: Thames & Hudson; and New York: Abrams, 1962; 4th edition, 1991); Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (London: Penguin, 1943; 7th edition, 1963*); Patrick Nuttgens, *The Story of Architecture* (Oxford: Phaidon, 1983; reprinted London, 1994*).

للاطلاع على النحت انظر:

John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture* (3 vols., London: Phaidon, 1955-63; 2nd edition, 1970-72; reprinted Oxford. 1985*).

للاطلاع على الفن الشرقي انظر:

The Heibonsha Survey of Japanese Art (30 vols., Tokyo: Heibonsha, 1964-9; and New York: Weatherhill, 1972-80).

إن الدارس الذي يبحث عن معلومات مفصلة وجديدة لا يلجأ عادة إلى الكتب للاسترشاد بها، فالأماكن المواتية لبحثه هي الدوريات المختلفة، والحوليات والفصليات والمجلات الشهرية التي تنشرها مؤسسات وجمعيات ثقافية شتى في أنحاء أوروبا وأميركا. ومن أشهر هذه الدوريات:

Burlington Magazine; The Art Bulletin.

وفي هذه الدوريات يكتب المختصون للمختصين، وينشرون الوثائق والتفسيرات التي تتشكل منها فسيفساء تاريخ الفن. وهذا النوع من القراءة لا يمكن القيام به إلا في إحدى المكتبات الكبرى. هناك، يعثر الدارس أيضًا على عدد من المراجع التي يحتاج إليها كدليل دائم. وأحد هذه المراجع:

Encyclopedia of World Art,

وهي بالأصل مشروع إيطالي نشرته بالإنكليزية:

McGraw-Hill, New York, 1959-1968.

ومرجع آخر هو: *The Art Index* وهو فهرس بحسب المؤلفين والمواضيع لقائمة مختارة من دوريات الفنون الجميلة ونشرات المتاحف، ويُنشر سنويًا.

المعاجم

من المعاجم والمراجع المفيدة:

Peter and Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists* (Harmondsworth: Penguin, 1959; 6th edition, 1989*); John Fleming and Hugh Honour, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (Harmondsworth: Penguin, 1979; new edition, 1989*); John Fleming, Hugh Honour and Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1966; 4th edition, 1991*); *The Oxford Companion to Art* and *The Oxford Companion to the Decorative Art*, edited by Harold Osborne (Oxford U. P., 1970 and 1975).

السفر

غَنِيّ عن القول إن أحد حقول الدراسة التي لا يمكن التمكن منها بالقراءة فقط، هو تاريخ الفن. وأي عاشق للفن سوف يبحث عن فرصة للسفر وقضاء ما أمكن من الوقت في استكشاف الآثار الباقية وأعمال الفن بأم العين. وليس ممكنًا ولا مطلوبًا أن نورد هنا جميع الكتب المرشدة في هذا المجال، لكن يمكن أن نذكر بعضًا منها:

«Companion Guides» (published by Collins); «Blue Guides» (A. & C. Black); «Phaidon Cultural Guides».

ومن الكتب البارزة في مجال العمارة الإنكليزية:

Nikolaus Pevsner, Penguin series, «The Buildings of England».

المراجع بحسب الفصول

الأعمال مدرجة على العموم بحسب تدرّج ورود الفنانين والمواضيع في كل فصل.

1
بدايات غريبة
البدائيون وشعوب ما قبل التاريخ، أميركا القديمة

Anthony Forge, *Primitive Art and Society* (London: Oxford U. P., 1937).

Douglas Fraser, *Primitive Art* (London: Thames & Hudson, 1962).

Franz Boas, *Primitive Art* (New York: Peter Smith, 1962).

2
فن للأبدية
مصر وبلاد الرافدين وكريت

W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Harmondworth: Penguin, 1985; 2nd edition, revised by William Kelly Simpson, 1981*).

Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, translated by J. Baines (Oxford U. P., 1974).

Kurt Lange and Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting* (London: Phaidon, 1956; 4th edition, 1968; reprinted 1974).

Henri Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondworth: Penguin, 1954; 4th edition, 1970*).

3
اليقظة العظمى
اليونان، من القرن السابع إلى القرن الخامس قبل الميلاد

Gisela M. A. Richter, *A Handbook of Greek Art* (London: Phaidon, 1959; 9th edition, Oxford, 1987; reprinted London, 1994*).

Martin Robertson, *A History of Greek Art* (2 vols., Cambridge U. P., 1975).

_____, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge U. P., 1981*).

Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1990).

John Boardman, *The Parthenon and its Sculptures* (London: Thames & Hudson, 1985).

Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London: Phaidon, 1972).

J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge U. P., 1972).

R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* (London: Methuen, 1960; 2nd edition, 1972).

Claude Rolley, *Greek Bronzes* (London: Sotheby's, 1986).

4
مملكة الجمال
اليونان والعالم اليوناني، من القرن الرابع قبل الميلاد إلى القرن الأول الميلادي

Margarete Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (New York: Columbia U. P., 1955; revised edition, 1961).

J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (London: Thames & Hudson, 1979).

J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge U. P., 1986).

5
فاتحو العالم
الرومان والبوذيون واليهود والمسيحيون، من القرن الأول إلى القرن الرابع الميلاديين

Martin Henig, ed., *A Handbook of Roman Art* (Oxford: Phaidon, 1983; reprinted London, 1992*).

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Rome: the Centre of Power* (London: Thames & Hudson, 1970).

_____, *The Formation of Islamic Art* (New Haven and London: Yale U. P., 1973; revised edition, 1987*).

Godfrey Goodwin, *History of Ottoman Architecture* (London: Thames & Hudson, 1971; reprinted 1987*).

Basil Gray, *Persian Painting* (London: Batsford, 1947; reprinted, 1961).

R. W. Ferrier, ed., *The Arts of Persia* (New Haven and London: Yale U. P., 1989).

J. C. Harle, *Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth: Penguin, 1986*).

T. Richard Blurton, *Hindu Art* (London: British Museum, 1992*).

James Cahill, *Chinese Painting* (Geneva: Skira, 1960; reprinted New York: Skira/ Rizzoli, 1977*).

W. Willetts, *Foundations of Chinese Art* (London: Thames & Hudson, 1965).

William Watson, *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974*).

Michael Sullivan, *Symbols of Eternity* (Oxford U. P., 1980).

_____, *The Arts of China* (Berkeley: California U. P., 1967; 3rd edition, 1984*).

Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New Haven and London: Yale U. P., 1992).

8

الفن الغربي في البوتقة

أوروبا، من القرن السادس إلى القرن الحادي عشر

David Wilson, *Anglo - Saxon Art* (London Thames & Hudson, 1984).

_____, *The Bayeux Tapestry* (London Thames & Hudson, 1985).

Janet Backhouse, *The Lindisfarne Gospels* (Oxford: Phaidon, 1981; reprinted London, 1994*).

Jean Hubert et al., *Carolingian Art* (London: Thames & Hudson, 1970).

_____, *Rome: the Late Empire* (London: Thames & Hudson, 1971).

Richard Brilliant, *Roman Art: From the Republic to Constantine* (London: Phaidon, 1974).

William Macdonald, *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976*).

Diana E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven and London: Yale U. P., 1993).

Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge U. P., 1991*).

6

تفرق الطرق

روما وبيزنطة، من القرن الخامس إلى القرن الثالث عشر

Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312- 1308* (Princeton U. P., 1980).

Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1970).

Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (London: Faber, 1977).

_____, *Early Medieval Art in the British Museum* (London: British Museum, 1940*).

John Beckwith, *The Art of Constantinople* (London: Phaidon, 1961; 2nd edition, 1968).

Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Art and Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965; 4th edition, 1986*).

7

نظرة إلى الشرق

الإسلام والصين، من القرن الثاني إلى القرن الثالث عشر

Jerrilyn D. Dodds, ed., *Al- Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992).

Oleg Grabar, *The Alhambra* (London: Allen Lane, 1978).

9
الكنيسة المجاهدة
القرن الثاني عشر

Meyer Schapiro, *Romanesque Art* (London: Chatto & Windus, 1977).

George Zarnecki, ed., *English Romanesque Art 1066-1200* (London: Royal Academy, 1984).

Hanns Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North–Western Europe* (London: Faber, 1954; 2nd edition, 1967).

Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages* (London: Harvey Miller, 1986).

Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Oxford: Phaidon, 1986; 2nd edition, London, 1994).

J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods* (New Haven and London: Yale U. P., 1992).

10
الكنيسة المنتصرة
القرن الثالث عشر

Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages* (2 vols., London: Phaidon, 1963; 3rd edition, Oxford, 1980).

Joan Evans, *Art in Medieval France* (London: Oxford U. P., 1948).

Robert Branner, *Chartres Cathedral* (London: Thames & Hudson, 1969; reprinted New York: W. W. Norton, 1980*).

George Henderson, *Chartres* (Harmondsworth: Penguin, 1968*).

Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, translated by Janet Sondheimer (London: Thames & Hudson, 1972).

Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: California U. P., 1983*).

James H. Stubblebine, *Giotto, the Arena Chapel Frescoes* (London: Thames & Hudson, 1969; 2nd edition, 1993).

Jonathan Alexander and Paul Binski, ed., *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200-1400* (London: Royal Academy, 1987*).

11
رجال البلاط وسكان المدن
القرن الرابع عشر

Jean Bony, *The English Decorated Style* (Oxford: Phaidon, 1979).

Andrew Martindale, *Simone Martini* (Oxford: Phaidon, 1988).

Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries* (2 vols., New York: Braziller, 1974).

Jean Longnon et al., *The Très Riches Heures of the Duc de Berry* (London: Thames & Hudson, 1969; reprinted 1989*).

12
تملّك الواقع
أوائل القرن الخامس عشر

Eugenio Battisti, *Brunelleschi: the Complete Work* (London: Thames & Hudson, 1981*).

Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U. P., 1980).

Umberto Baldini & Ornella Casazza, *The Brancacci Chapel Frescoes* (London: Thames & Hudson, 1992).

Paul Joannides, *Masaccio and Masolino* (London: Phaidon, 1993).

H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton U. P., 1957).

Bonnie A. Bennett and David G. Wilkins, *Donatello* (Oxford: Phaidon, 1984).

Kathleen Morand, *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy* (London: Harvey Miller, 1991).

Elisabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck* (Antwerp: Fonds Mercator, 1980).

Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (2 vols.,

Cambridge, Mass: Harvard U. P., 1953; reprinted New York: Harper & Row, 1971*).

13

التراث والتجديد: 1

أواخر القرن الخامس عشر في إيطاليا

Franco Borsi, *L. B., Alberti: Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1977).

Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U. P., 1956; revised edition, 1970).

John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (London: Phaidon 1952; 2nd edition, 1974).

_____, *Uccello* (London: Phaidon, 1950; 2nd edition, 1969).

Ronald Lightbown, *Mantegna* (Oxford: Phaidon - Christie's, 1986).

Jane Martineau, ed., *Andrea Mantegna* (London: Thames & Hudson, 1992).

Kenneth Clark, *Piero della Francesca* (London: Phaidon, 1951; 2nd edition, 1969).

Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (New York: Abbeville, 1992).

L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Oxford: Phaidon, 1978).

H. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (London: Bell, 1908; revised edition, Princeton U. P., 1980).

Ronald Lightbown, *Botticelli* (2 vols., London: Elek, 1978; revised edition published as *Sandro Botticelli: Life and Work*, London: Thames & Hudson, 1989).

حول لوحتي «الربيع» و «ولادة فينوس»، انظر مقالتي عن ميتولوجيات بوتتشللي في:

Symbolic Images (London: Phaidon, 1972; 3rd edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*), pp. 31-81.

14

التراث والتجديد: 2

القرن الخامس عشر في الشمال

John Harvey, *The Perpendicular Style* (London: Batsford, 1978).

Martin Davies, *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (London: Phaidon, 1972).

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven and London: Yale U. P., 1980*).

Jan Bialastocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Oxford: Phaidon, 1976).

15

تحقيق التوافق

توسكانا وروما، أوائل القرن السادس عشر

Arnaldo Bruschi, *Bramante*, translated by Peter Murray (London: Thames & Hudson, 1977).

Kenneth Clark, *Lenardo da Vinci* (Cambridge U. P., 1939; revised edition by Martin Kemp, Harmondsworth: Penguin, 1988*).

A. E. Popham, ed., *Leonardo da Vinci: Drawings* (London: Cape, 1946; revised edition, 1973).

Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (London: Dent, 1981*).

انظر أيضًا مقالاتي في:

The Heritage of Apelles (Oxford: Phaidon, 1976; reprinted London, 1993*), pp. 39-56; *New Light on Old Masters* (Oxford: Phaidon, 1986, reprinted London, 1993*), pp. 32-88.

Herbert von Einem, *Michelangelo* (revised English edition, London; Methuen, 1973).

Howard Hibbard, *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975; 2nd edition, 1985*),

يُعدُّ هذا المؤلَّف وما سبقه مدخلاً عامًّا مفيدًا.

Johannes Wilde, *Michelangelo, Six Lectures* (Oxford U. P., 1978*).

Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Paintings, Sculpture, Architecture* (London: Phaidon, 1953; 6th edition, 1995*).

Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven and London: Yale U. P., 1988*).

للحصول على قوائم كاملة لأعمال مايكل أنجلو، انظر:

Frederick Hartt, *The Paintings of Michelangelo* (New York: Abrams, 1964).

_____, *Michelangelo: The Complete Sculpure* (New York: Abrams, 1970).

_____, *Michelangelo Drawings* (New York: Abrams, 1970).

بخصوص كنيسة سكستينا انظر:

Charles Seymour, ed., *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (New York: W. W. Norton, 1972).

Carlo Pietrangeli, ed., *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (London: Muller, Blond & White, 1986).

John Pope-Hennessy, *Raphael* (London: Phaidon, 1970).

Roger Jones and Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven and London: Yale U. P., 1983*).

Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries* (London: Phaidon, 1971).

Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue* (Oxford: Phaidon, 1983).

بخصوص غرف الفاتيكان التي زيّنها رفاييل، انظر مقالتي في:

Symbolic Images (London: Phaidon, 1972; 3rd edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*), pp. 58-101;

بخصوص لوحة «سيدة الكرسي» *(Madonna della Sedia)*، انظر مقالتي في:

Norm and Form (London: Phaidon, 1966; 4th edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*), pp. 64-80.

16

الضوء واللون

البندقية وإيطاليا الشمالية، أوائل القرن السادس عشر

Deborah Howard, *Jacopo Sansovino* (New Haven and London: Yale U. P., 1975*).

Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1992*).

Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian* (Oxford U. P., 1974*).

Giles Robertson, *Giovanni Bellini* (Oxford U. P., 1968).

Terisio Pignatti, *Giorgione: Complete Edition* (London: Phaidon, 1971).

Harold Wethey, *The Paintings of Titian* (3 vols., London: Phaidon, 1969-75).

Charles Hope, *Titian* (London: Jupiter, 1980).

Cecil Gould, *The Paintings of Correggio* (London: Faber, 1976).

A. E. Popham, *Correggio's Drawings* (London: British Academy, 1957).

17

انتشار العلوم الجديدة

ألمانيا والأراضي المنخفضة، أوائل القرن السادس عشر

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton U. P., 1943; 4th edition, 1955; reprinted 1971*).

Nikolaus Pevsner and Michael Meier, *Grünewald* (London: Thames & Hudson, 1948).

G. Scheja, *The Isenheim Altarpiece* (Cologne: DuMont; and New York: Abrams, 1969).

Max J. Friedländer and Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, translated by Heinz Norden (London: Sotheby's, 1978).

Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch* (London: Thames & Hudson, 1973),

انظر أيضا مقالتي في:

The Heritage of Apelles (Oxford: Phaidon, 1976; reprinted London, 1993*), pp. 79-90.

R. H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch: The Complete Works* (Antwerp: Tatard, 1987).

18

أزمة الفن

أوروبا، أواخر القرن السادس عشر

James Ackerman, *Palladio* (Harmondsworth: Penguin, 1966*).

Walter Friedländer, *Caravaggio Studies* (Princeton U. P., 1955*).

Howard Hibbard, *Caravaggio* (London: Thames & Hudson, 1983*).

D. Stephen Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text* (Oxford: Phaidon, 1984).

Anthony Blunt, *The Paintings of Poussin* (3 vols., London: Phaidon, 1966-7).

Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1961).

Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings* (2 vols., London: Phaidon, 1959; 2nd edition, in 1 vol., Oxford, 1986).

_____, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (2 vols., Princeton U. P., 1980).

Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (London: Phaidon; and London: Harvey Miller, 1968; 27 parts planned, of which 15 have been published).

Michael Jaffé, *Rubens and Italy* (Oxford: Phaidon, 1977).

Christopher White, *Peter Paul Rubens: Man and Artist* (New Haven and London: Yale U. P., 1987).

Christopher Brown, *Van Dyck* (Oxford: Phaidon, 1982).

Jonathan Brown, *Velázquez* (New Haven and London: Yale U. P., 1986*).

Enriqueta Harris, *Velázquez* (Oxford: Phaidon, 1982).

Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain* (New Haven and London: Yale U. P., 1991*).

20

مرآة الطبيعة

هولندا، القرن السابع عشر

Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht: Dekker & Gumbert, 1959).

John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967*).

John Pope-Hennessy, *Cellini* (London: Macmillan, 1985).

Sydney J. Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1950).

A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino* (3 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1971*).

Charles Avery, *Giambologna* (Oxford: Phaidon- Christie's, 1987; reprinted London: Phaidon, 1993*).

Hans Tietze, *Tintoretto: The Paintings and Drawings* (London: Phaidon, 1948).

Harold E. Wethey, *El Greco and his School* (2 vols., Princeton U. P., 1962).

John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger* (Oxford: Phaidon, 1985).

Roy Strong, *The English Renaissance Miniature* (London: Thames & Hudson, 1983*),

يحتوي على مقالات متعلقة بـ:

Nicholas Hilliard and Isaac Oliver.

F. Grossmann, *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings* (London: Phaidon, 1955, 3rd edition, 1973).

Ludwig Münz, *Bruegel: The Drawings* (London: Phaidon, 1961).

19

رؤيا ورؤى

أوروبا الكاثوليكية، النصف الأول من القرن السابع عشر

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (Harmondworth: Penguin, 1958; 3rd edition, 1973*).

Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (London: Phaidon, 1962; 2nd edition, 1969).

Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590* (2 vols., London: Phaidon, 1971).

21

السلطة والمجد: 1

إيطاليا، أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر

Anthony Blunt, ed., *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (London: Elek, 1978).

_____, *Borromini* (Harmondsworth: Penguin, 1979; new edition, Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1990*).

Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* (London: Phaidon, 1955; 3rd edition, Oxford, 1981*).

Robert Enggass, *The Paintings of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli 1639-1709* (University Park: Pennsylvania State U. P., 1964).

Michael Levey, *Giambattista Tiepolo* (New Haven and London: Yale U. P., 1986*).

_____, *Painting in Eighteenth Century Venice* (London: Phaidon, 1959; 3rd edition, New Haven and London: Yale U. P., 1994).

Julius S. Held and Donald Posner, *Seventeenth and Eighteenth Century Art* (New York and London: Abrams, 1972).

22

السلطة والمجد: 2

فرنسا وألمانيا والنمسا، أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر

G. Walton, *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Penguin, 1986*).

Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700* (Harmondsworth: Penguin, 1953; 4th edition, 1980*).

Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany* (London: Phaidon, 1968).

Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965*).

Marianne Roland Michel, *Watteau: An Artist of the Eighteenth Century* (London: Trefoil, 1984).

Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, translated by E. Williams–Freeman (London: Thames & Hudson, 1984).

Seymour Slive, *Frans Hals* (3 vols., London: Phaidon, 1970-4).

_____, *Jacob van Ruisdael* (New York: Abbeville, 1981).

Gary Schwarz, *Rembrandt: His Life, His Paintings* (Harmondsworth: Penguin, 1985*).

Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1948; 4th edition, Oxford: Phaidon, 1980*).

A. Bredius, *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Vienna: Phaidon, 1935; 4th edition, revised by Horst Gerson, London: Phaidon, 1971*).

Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* (6 vols., London: Phaidon, 1954-7; revised edition, 1973).

Christopher White and K. G. Boon, *Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue* (2 vols., Amsterdam: Van Ghendt, 1969).

Christopher Brown, Jan Kelch and Pieter van Thiel, *Rembrandt: The Master and his Workshop* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1991*).

Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen* (Oxford: Phaidon, 1977).

Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (London: Phaidon, 1966; 3rd edition, Oxford, 1981*).

Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (London: John Murray, 1983).

Lawrence Gowing, *Vermeer* (London: Faber, 1952).

Albert Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings* (Oxford: Phaidon, 1978).

John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu* (Princeton U. P., 1989).

Donald Posner, *Antoine Watteau* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1984).

23
عصر العقل
إنكلترا وفرنسا، القرن الثامن عشر

Kerry Downes, *Sir Christopher Wren* (London: Granada, 1982).

Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times* (2 vols. New Haven and London: Yale U. P., 1971; abridged I-vol. edition, 1974*).

David Bindman, *Hogarth* (London: Thames & Hudson, 1981).

Ellis Waterhouse, *Reynolds* (London: Phaidon, 1973).

Nicholas Penny, ed., *Reynolds* (London: Royal Academy, 1986*).

John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings* (London: Phaidon, 1975, reprinted Oxford, 1978).

_____, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné* (2 vols., London: Sotheby's, 1982).

_____, *The Drawings of Thomas Gainsborough* (2 vols., London: Zwemmer, 1970).

_____, *Thomas Gainsborough* (London: Tate Gallery, 1980*).

Georges Wildenstein, *Chardin, a Catalogue Raisonné* (Oxford: Cassirer, 1969).

Philip Conisbee, *Chardin* (Oxford: Phaidon, 1986).

H. H. Arnason, *The Sculptures of Houdon* (London: Phaidon, 1975).

Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard: Life and Work, Complete Catalogue of the Oil Paintings* (New York: Abrams, 1988).

Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna* (London: Routledge & Kegan Paul, 1967).

24
الانقطاع في التراث
إنكلترا وأميركا وفرنسا، أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر

J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style* (London: John Murray, 1987).

J. D. Prown, *John Singleton Copley* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1966).

Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (London: Chatto & Windus, 1980*).

Paul Gassier and Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya* (New York: Reynal, 1971; revised edition, 1981).

Janis Tomlinson, *Goya* (London: Phaidon, 1994).

David Bindman, *Blake as an Artist* (Oxford: Phaidon, 1977).

Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1981).

_____ and Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner, a Catalogue* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1977; revised edition, 1984*).

Andrew Wilton, *The Life and Work of J. M. W. Turner* (London: Academy, 1979).

Graham Reynolds, *The Late Paintings and Drawing of John Constable* (2 vols., New Haven and London: Yale U. P., 1984).

Malcolm Cormack, *Constable* (Oxford: Phaidon, 1986).

Walter Friedländer, *From David to Delacroix* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1952*).

William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven and London: Yale U. P., 1980*).

Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (London: Thames & Hudson, 1974; 4th edition, Munich: Prestel, 1990).

Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth: Penguin, 1968*).

Pissarro (London: Hayward Gallery; Paris: Grand Palais; and Boston: Museum of Fine Arts, 1981*).

J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (London: Bell, 1960).

Richard Lane, *Hokusai: Life and Work* (London: Barrie & Jenkins, 1989).

Jean Sutherland Boggs et al., *Degas* (Paris: Grand Palais; Ottawa: National Gallery of Canada; and New York: Metropolitan Museum of Art, 1988*).

John Rewald, *The History of Impressionism* (New York: Museum of Modern Art, 1946; 4th edition, London: Secker & Warburg, 1973*).

Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven and London: Yale U. P., 1988*).

Albert Elsen, *Rodin* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1963).

Catherine Lampert, *Rodin: Sculptures and Drawings* (London: Hayward Gallery, 1986*).

Andrew Maclaren Young, ed., *The Paintings of James McNeill Whistler* (New Haven and London: Yale U. P., 1980).

K. E. Maison, *Honoré Daumier: Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings* (2 vols., London: Thames & Hudson, 1968).

Quentin Bell, *Victorian Artists* (London: Routledge & Kegan Paul, 1967).

Graham Reynolds, *Victorian Painting* (London: Studio Vista, 1966).

26
البحث عن معايير جديدة
أواخر القرن التاسع عشر

Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, translated by E. Roditi (London: Thames & Hudson, 1964; abridged edition, 1978).

Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development* (London: Hogarth Press, 1927; new edition, Chicago U. P., 1989*).

William Rubin, ed., *Cézanne: The Late Work* (London: Thames & Hudson, 1978).

_____, *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin, 1981*).

Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (London: Sotheby's, 1986*).

25
الثورة الدائمة
القرن التاسع عشر

Robert Rosenblum, *Ingres* (London: Thames & Hudson, 1967).

Robert Rosenblum and H. W. Janson, *The Art of the Nineteenth Century* (London: Thames & Hudson, 1984).

Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix* (6 vols., Oxford U. P., 1981-9).

Michael Clarke, *Corot and the Art of Landscape* (London: British Museum, 1991).

Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven and London: Yale U. P., 1991).

Robert Herbert, *Millet* (Paris: Grand Palais; and London Hayward Gallery, 1975*).

Courbet (Paris: Grand Palais; and London: Royal Academy, 1977*).

Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971*).

Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford: U. P., 1971).

Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon, 1971; reprinted New Haven and London: Yale U. P., 1986*).

Manet (Paris: Grand Palais; and New York: Metropolitan Museum of Art, 1983).

John House, *Monet* (Oxford: Phaidon, 1977; 3rd edition, London, 1991*).

Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven and London: Yale U. P., 1989*).

Renoir (Paris: Grand Palais; London: Hayward Gallery; and Boston: Museum of Fine Arts, 1985*).

H. Bayer, W. Gropius and I. Gropius, eds., *Bauhaus 1919-1928* (London: Secker & Warburg, 1975).

William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Oxford: Phaidon, 1982; 2nd edition, 1987, reprinted London, 1994*).

Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (Oxford: Phaidon, 1980; 2nd edition, 1989; reprinted London, 1994*).

Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London: BBC, 1980; revised and enlarged edition, 1991).

William Rubin, ed., *«Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (2 vols., New York: Museum of Modern Art, 1984).

Reinhold Heller, *Munch: His Life and Work* (London: John Murray, 1984).

C. D. Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz* (London: Constable; and New York: Dover, 1969).

Werner Haftmann, *Emil Nolde*, translated by N. Guterman (London: Thames & Hudson, 1960).

Richard Calvocoressi, ed., *Oskar Kokoschka 1886-1980* (London: Tate Gallery, 1987*).

Peter Vergo, *Art in Vienna 1898–1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (London: Phaidon, 1975; 3rd edition, 1993, reprinted 1994).

Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (London: Elek, 1969).

Hans K. Roethel and Joan K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings* (2 vols., London: Sotheby's, 1982–4).

Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (New York: Abrams, 1958).

Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Åbo: Akademi, 1970).

Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art, 1869-1918* (London: Thames & Hudson, 1986).

John Elderfield, ed., *Henri Matisse* (New York: Museum of Modern Art, 1992*).

John Rewald, *Cézanne: The Watercolours* (London: Thames & Hudson, 1983).

John Russell, *Seurat* (London: Thames & Hudson, 1965*).

Richard Thomson, *Seurat* (Oxford: Phaidon, 1985; reprinted 1990*).

Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1984*).

_____, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986*).

Michel Hoog, *Gauguin* (London: Thames & Hudson, 1987).

Gauguin (Paris: Grand Palais; Chicago: Art Institute; and Washington: National Gallery of Art, 1988*).

Nicholas Watkins, *Bonnard* (London: Phaidon, 1994).

Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec* (London: Thames & Hudson, 1987).

_____, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (New York: Museum of Modern Art, 1956; 3rd edition, London: Secker & Warburg, 1978*).

27

الفن التجريبي

النصف الأول من القرن العشرين

Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (London: Thames & Hudson, 1960; revised edition, New York: Abrams, 1992).

John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (London: Faber, 1959; 3rd edition, 1988*).

Bernard S. Myers, *Expressionism* (London: Thames & Hudson, 1963).

Walter Grosskamp, ed., *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (London: Royal Academy, 1985).

Hans Maria Wingler, *The Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969).

28
قصة بلا نهاية
انتصار الحداثة؛ انعطاف آخر للتيار؛ الماضي المتغير

John Elderfield, *Kurt Schwitters* (London: Thames & Hudson, 1985*).

Irving Sandler, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (London: Pall Mall, 1970).

Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (London: Thames & Hudson, 1989).

James Johnson Sweeney, *Pierre Soulages* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1972).

Douglas Cooper, *Nicolas de Staël* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1962).

Patrick Wadburg, Herbert Read and Giovanni de San Luzzaro, eds., *Complete Works of Marino Marini* (New York: Tudor Publishing, 1971).

Marilena Pasquali, ed., *Giorgio Morandi 1890-1964* (London: Electa, 1989).

Hugh Adams, *Art of the Sixties* (Oxford: Phaidon, 1978).

Charles Jencks and Maggie Keswick, *Architecture Today* (London: Academy, 1988).

Lawrence Gowing, *Lucian Freud* (London: Thames & Hudson, 1982).

Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New York: Abbeville, 1989*).

Henri Cartier-Bresson, *Cartier-Bresson Photographer* (London: Thames & Hudson, 1980*).

Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce (London: Jonathan Cape, 1988).

Maurice Tuchman and Stephanie Barron, eds., *David Hockney: A Retrospective* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; and London: Thames & Hudson, 1988).

Pablo Picasso: *A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1980*).

Timothy Hilton, *Picasso* (London: Thames & Hudson, 1975*).

Richard Verdi, *Klee and Nature* (London: Zwemmer, 1984*).

Margaret Plant, *Paul Klee: Figures and Faces* (London: Thames & Hudson, 1978).

Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger* (Munich: Prestel, 1989).

Pontus Hultén, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi* (London: Faber, 1988).

John Milner, *Mondrian* (London: Phaidon, 1992).

Norbert Lynton, *Ben Nicholson* (London: Phaidon, 1993).

Susan Compton, ed., *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement* (London: Royal Academy, 1987*).

Joan M. Marter, *Alexander Calder, 1898-1976* (Cambridge U. P., 1991).

Alan Bowness., ed., *Henry Moore: Sculptures and Drawings* (6 vols., London: Lund Humphries, 1965- 7).

Susan Compton, ed., *Henry Moore* (London: Royal Academy, 1988).

Le Douanier Rousseau (New York: Museum of Modern Art, 1985).

Susan Compton, ed., *Chagall* (London: Royal Academy, 1985).

David Sylvester, ed., *René Magritte, Catalogue Raisonné* (2 vols., Houston: The Menil Foundation and; London: Philip Wilson, 1992-3).

Yves Bonnefoy, *Giacometti* (New York: Abbeville, 1991).

Robert Descharnes, *Dali: The Work, the Man*, translated by E. R. Morse (New York: Abrams, 1984).

Dawn Ades, *Salvador Dali* (London: Thames & Hudson, 1982*).

الجداول والخرائط

الجداول الزمنية

يقصد من الجداول التالية تسهيل المقارنة بين الفترات التي تغطيها المراحل والأساليب التي بُحثت في هذا الكتاب. يشمل الجدول الأول الآلاف الخمسة الماضية (من 3000 ق.م. فصاعدًا)، وبالتالي يُسقط بالضرورة رسوم ما قبل التاريخ. أما الجداول الثلاثة التالية فتظهر القرونَ الخمسة والعشرين الماضية بتفصيل أوسع. ولا بد أن نذكر أن المقياس قد تغيّر بالنسبة إلى الجداول التي تغطي السنوات 650 الماضية. وهي لم تتضمن إلا الأعمال والفنانين المذكورين في النص. وينطبق الأمر نفسه، مع استثناءات قليلة، على اختيار الأحداث والشخصيات التاريخية المذكورة في أسفل كل جدول. وفي كل الجداول، استُخدم اللون الرمادي للإشارة إلى هذه الأقسام التاريخية.

الخرائط

مثلما يُقصد من الجداول الزمنية أن تساعد القارئ على ربط الأحداث والأسماء بانقضاء الزمن، كذلك الخرائط المختارة للعالم، وحوض المتوسط، وأوروبا الغربية، إذ تساعد على تصوّر روابطها في المكان. وعند دراسة الخرائط من المستحسن أن نتذكر أن تضاريس الأرض تؤثر دومًا في مجرى الحضارة: فسلاسل الجبال تعوق الاتصال، والأنهار والشطآن الصالحة للملاحة تسهل التجارة، والسهول الخصبة تدعم تطور المدن التي بقي كثير منها قرونًا رغم التغيرات السياسية في الحدود وحتى في أسماء البلدان. وفي أيامنا هذه التي ألغى فيها السفرُ بالجو المسافات، يجب ألا ننسى أن الفنانين الذين سافروا إلى هذه المراكز بحثًا عن العمل، أو شقّوا طريقهم إلى إيطاليا عبر جبال الألب بحثًا عن التنوير، قد سافروا عمومًا سيرًا على الأقدام.

الجدول الأول: المنظور الألفي **3000** ق.م. - **2000** م.

3000 ق.م. | **2000** ق.م. | **1000** ق.م.

بلاد الرافدين
السومريون

مصر
السلالات المبكرة
المملكة القديمة
المملكة الوسطى
المملكة الجديدة

اليونان
العصر البرونزي اليونان-كريت
العصر البرونزي اليونان-مايسيني

روما

الشرق الأوسط

الشرق
• بداية العصر البرونزي المبكر في الصين

أوروبا في العصور الوسطى

أوروبا وأميركا في العصور الحديثة

الجدول الأول: المنظور الألفي 3000 ق.م. - 2000 م.

2000 م. | 1000 م. | 1 م.

...براطورية الآشورية

المرحلة المتأخرة

...رحلة القديمة
المرحلة الكلاسيكية
المرحلة الهيلينية

الإمبراطورية الرومانية

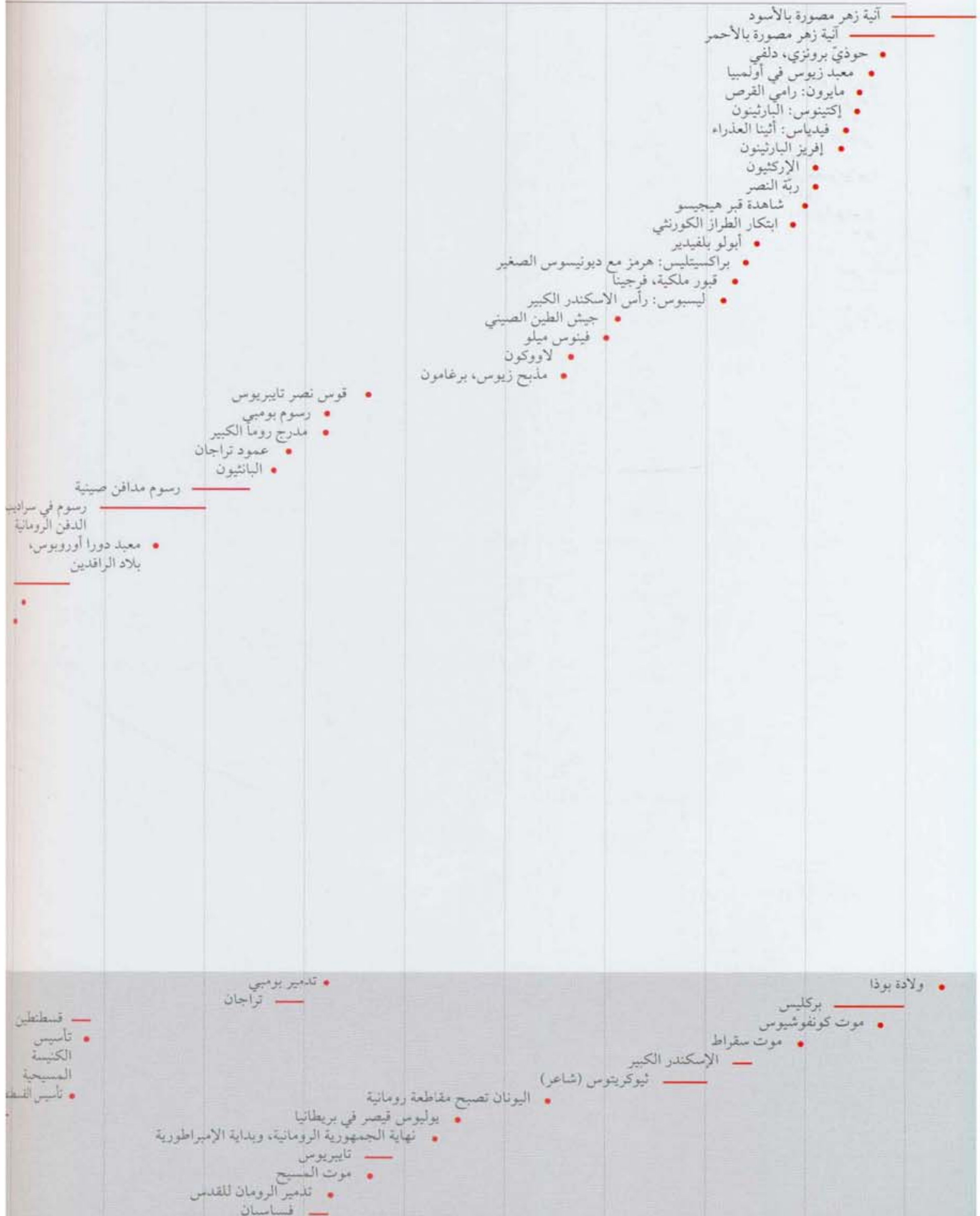
تأسيس القسطنطينية
الإمبراطورية البيزنطية
ظهور الإسلام

...البوذية في الهند
توحيد الصين
بداية الإمبراطورية المغولية في الهند

سلالة ملوك الإفرنج
تأسيس الإمبراطورية الرومانية المقدسة
الأسلوب الرومانسكي (النورماندي)
معركة هاستنغز
الأسلوب القوطي
اكتشاف أميركا

عصر النهضة
المانرية
الأسلوب الباروكي
الأسلوب الروكوكي
الكلاسيكية الجديدة
الرومانسية
أخوية ما قبل رفاييل
الانطباعية
الفن الجديد
الوحشية
التكعيبية
الدادا
السريالية
التعبيرية التجريدية
الفن الشعبي
الفن البصري
ما بعد الحداثة

الجدول الثاني: من العصور القديمة إلى العصور الوسطى 500 ق.م. - 1350 م.



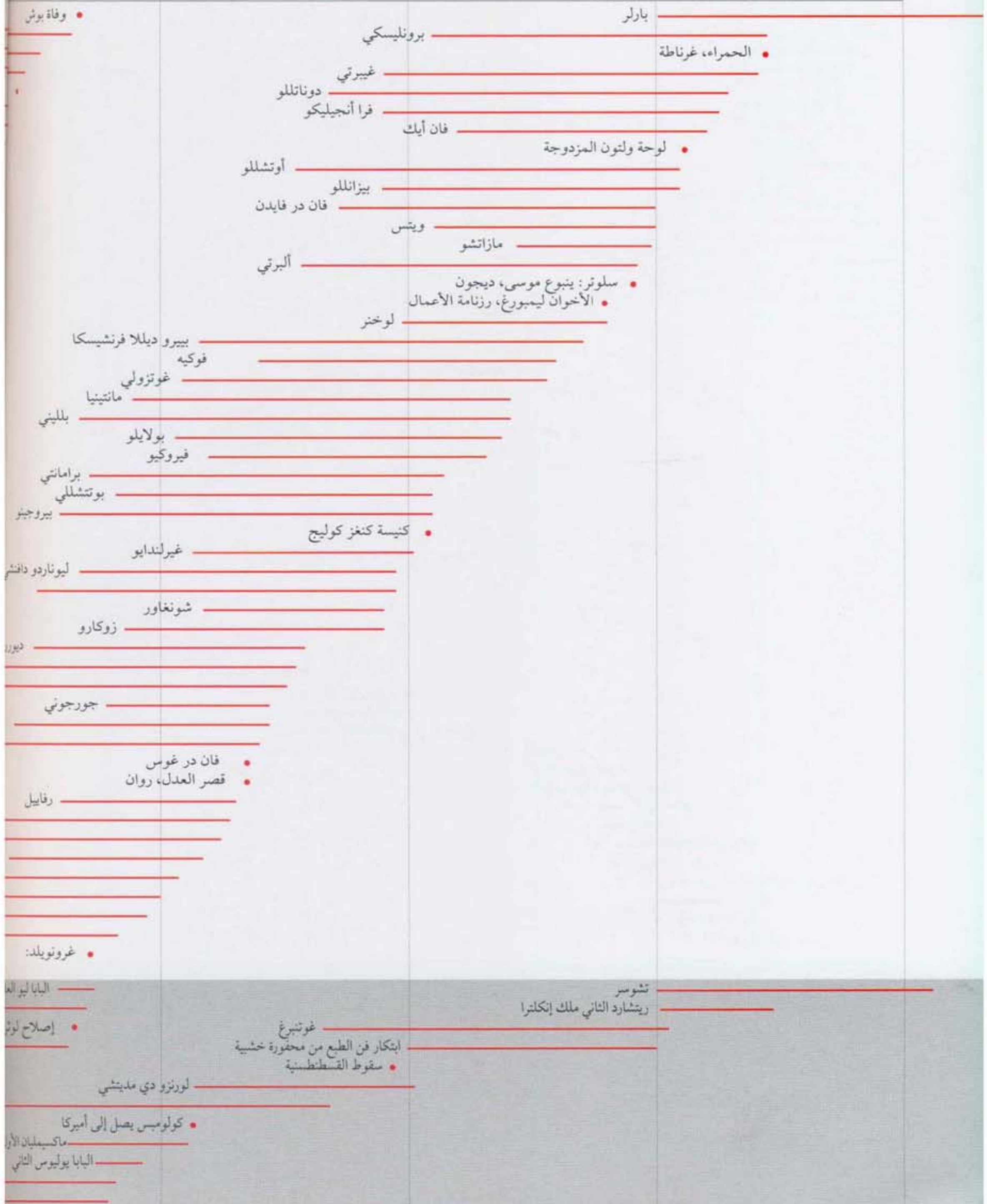
1400 1300 1200 1100 1000 900 800 700 600 5

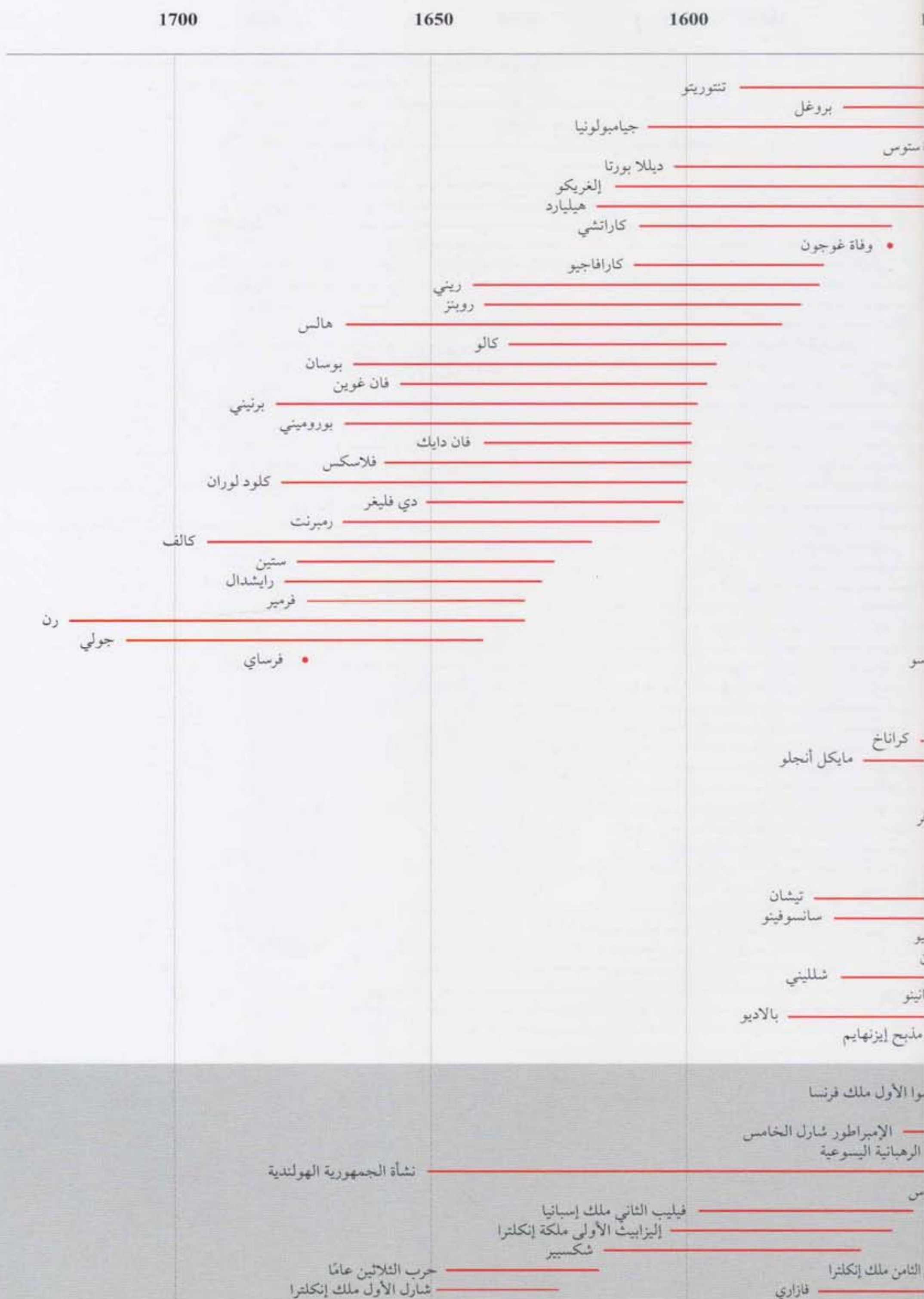
- فسيفساء كاتدرائية مونريال
- كاتدرائية شارتر، المدخل الشمالي
- كاتدرائية أميان، الصحن
- سانت-شابل، باريس
- كاوكو كونغ
- وفاة ماثيو باريس
- دوتشيو
- بيسانو: منبر معمودية بيزا
- تماثيل كاتدرائية نومبرغ
- جيوتو
- مارتيني
- قصر القضاة، البندقية
- سفر مزامير الملكة ماري

- كاي-تشي
- يوس جونيوس باسوس
- ثال موظف من أفروديسياس
- فسيفساء، بازيليك القديس أبولينير الجديدة، رافينا
- القديس أبولينير في كلاس، رافينا
- أناجيل لندزفارن
- أناجيل شارلمان
- كاتدرائية آخن
- الاكتشافات في أوسبرغ
- أناجيل أوتو الثالث
- كنيسة إيرلز بارتون
- أبواب هيلدسهايم البرونزية
- لوي تساي
- مطرزات بايو
- بدء بناء كاتدرائية دورهام
- شمعدان غلوستر
- راينر فان هاي، جرن معمودية من نحاس
- ما يوان
- نوتردام، باريس
- القديس تروفيم، آرل

- غزو الفايكنغ لبريطانيا
- شارلمان، أول إمبراطور روماني مقدس
- معركة هاستنغز
- الحملة الصليبية الأولى
- الوثيقة العظمى
- دانتي
- بترارك
- البابوية في أفينيون
- رافينا عاصمة الإمبراطورية
- نهاية الإمبراطورية الرومانية
- محمّد
- البابا غريغوري الكبير
- الفتوحات الإسلامية
- بيزنطة وتحطيم الأيقونات

الجدول الثالث: عصر النهضة 1350 - 1650

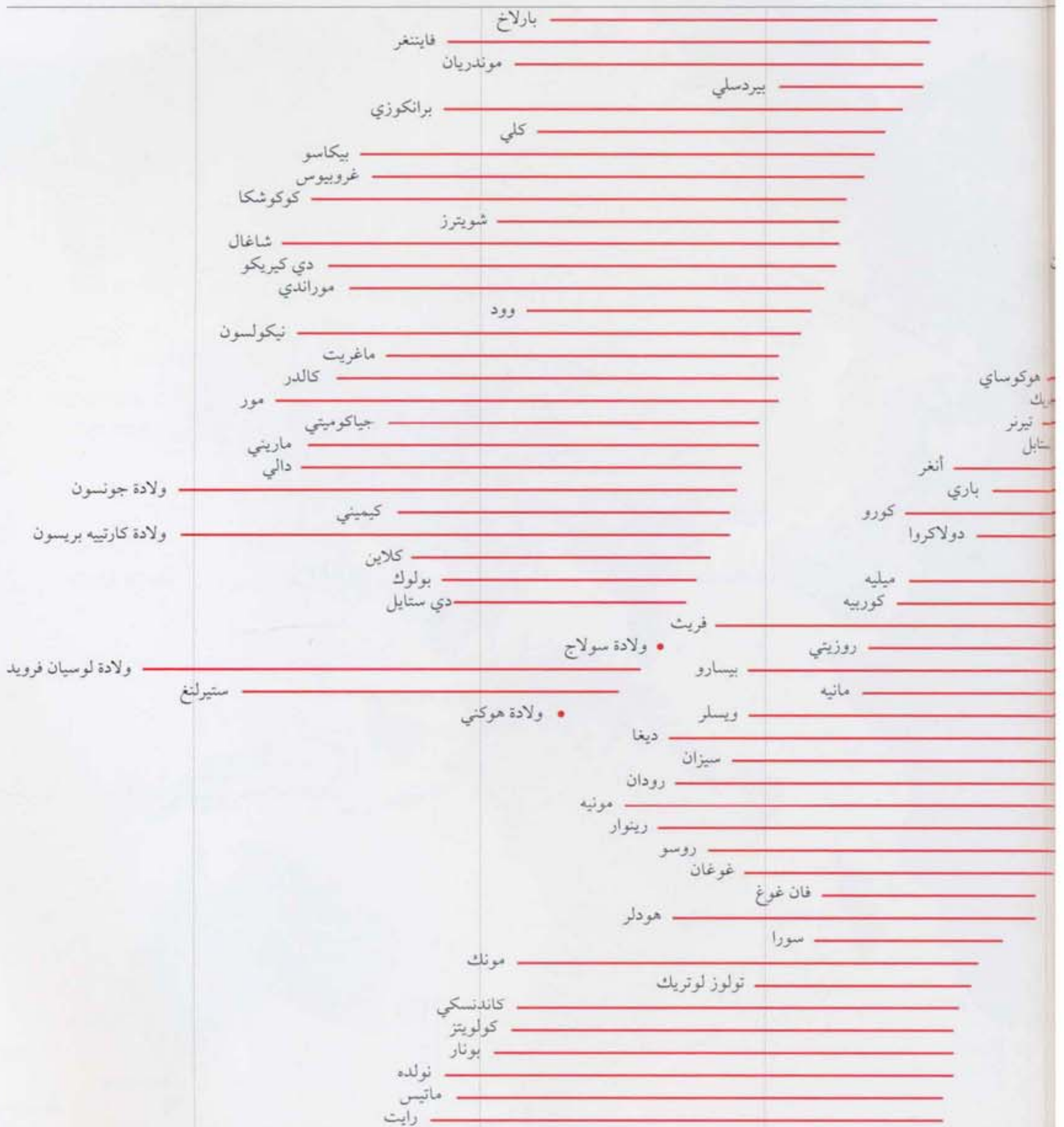


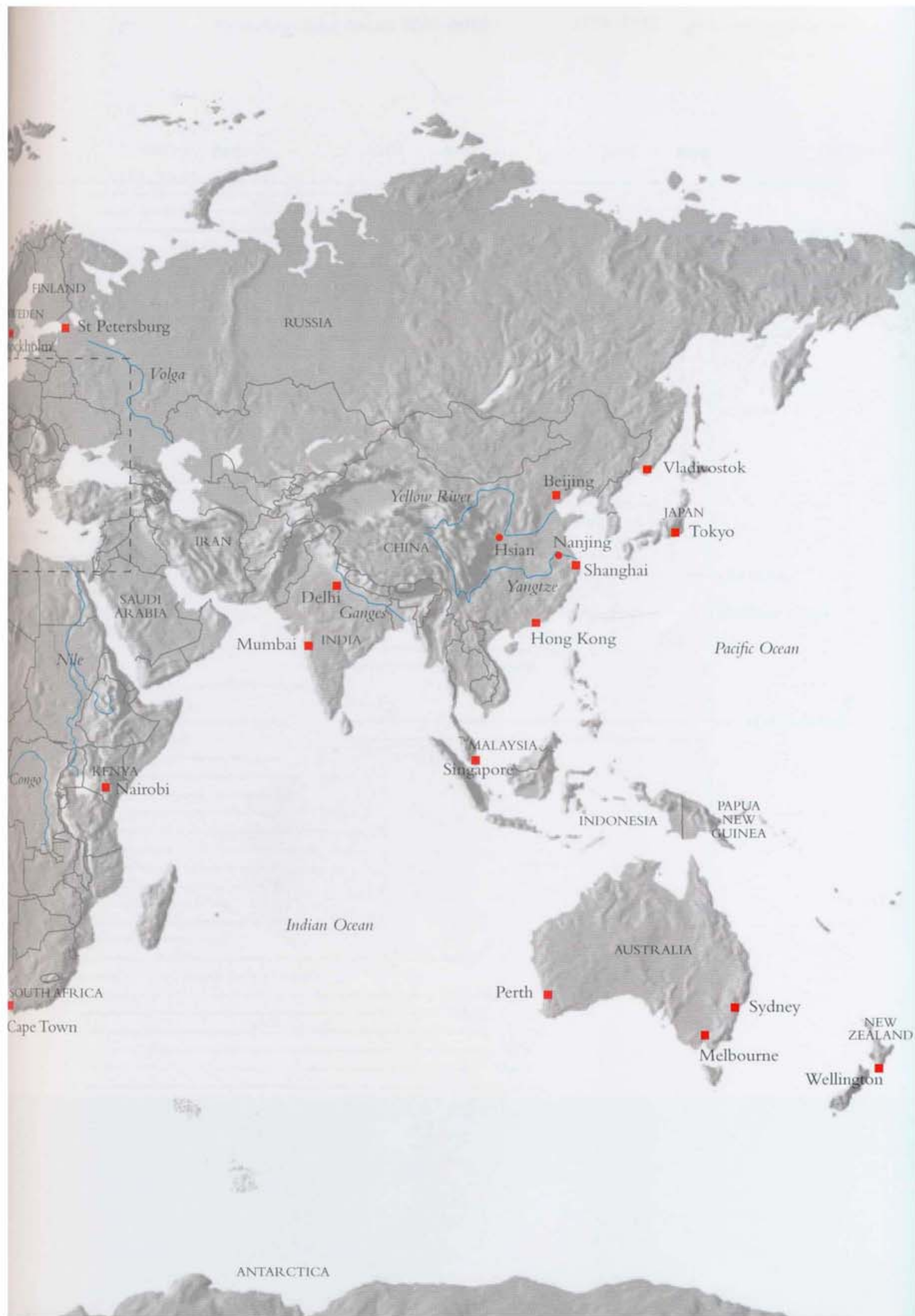

1700
1650
1600
تنتوريتو
بروغل
جيامبولونيا
ستوس
ديللا بورتا
إلغريكو
هيليارد
كاراتشي
وفاة غوجون
كارافاجيو
ريني
روبنز
هالس
كالو
بوسان
فان غوين
برنيني
بوروميني
فان دايك
فلاسكس
كلود لوران
دي فليغر
رمبرنت
كالف
ستين
رايشدال
فرمير
رن
جولي
فرساي
كراناخ
مايكل أنجلو
تيشان
سانسوفينو
شلليني
بالاديو
مذبح إيزنهايم
الإمبراطور شارل الخامس
الرهبانية اليسوعية
نشأة الجمهورية الهولندية
فيليب الثاني ملك إسبانيا
إليزابيث الأولى ملكة إنكلترا
شكسبير
حرب الثلاثين عامًا
شارل الأول ملك إنكلترا
الثامن ملك إنكلترا
فازاري

الجدول الرابع: العصر الحديث **1650-2000**



الجدول الرابع: العصر الحديث 1650-2000





FINLAND
St Petersburg
RUSSIA
Volga
Vladivostok
Beijing
Yellow River
JAPAN
Tokyo
IRAN
CHINA
Hsian
Nanjing
Shanghai
SAUDI ARABIA
Delhi
Ganges
Yangtze
Hong Kong
Mumbai
INDIA
Pacific Ocean
Nile
MALAYSIA
Singapore
Congo
KENYA
Nairobi
INDONESIA
PAPUA NEW GUINEA
Indian Ocean
AUSTRALIA
SOUTH AFRICA
Cape Town
Perth
Sydney
Melbourne
NEW ZEALAND
Wellington
ANTARCTICA



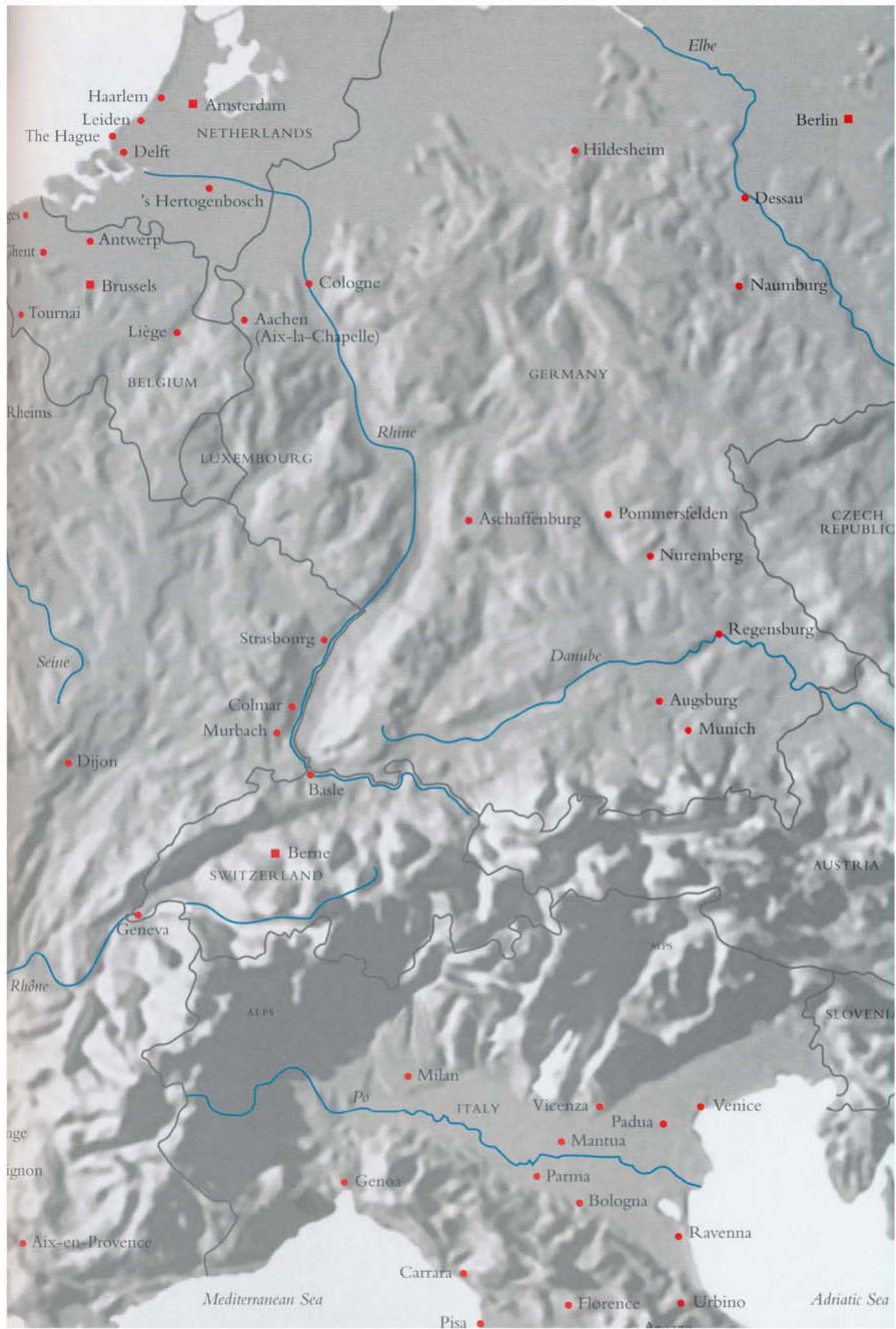
عواصم ومدن كبرى مختارة
مواقع مذكورة في متن الكتاب
حدود
أنهار
GREENLAND
ALASKA
CANADA
Vancouver
Montreal
Missouri
Oak Park
New York
Washington DC
San Francisco
UNITED STATES
Los Angeles
Monticello
Mississippi
New Orleans
MEXICO
Mexico City
Atlantic Ocean
Amazon
PERU
Lima
BRAZIL
TAHITI
Pacific Ocean
Rio de Janeiro
Paraná
Buenos Aires
ARGENTINA



Riga
LATVIA
Baltic Sea
LITHUANIA
Vilnius
RUSSIA
Moscow
Volga
RUSSIA
Minsk
BELARUS
Warsaw
POLAND
Don
Kiev
Cracow
Vistula
Dnieper
UKRAINE
SLOVAKIA
Bratislava
MOLDAVA
Budapest
HUNGARY
Chisinau
ROMANIA
SERBIA
Belgrade
Bucharest
Black Sea
Danube
BULGARIA
KOSOVO
Sofia
Pristina
Skopje
MACEDONIA
Tirana
ALBANIA
Byzantium (Constantinople, Istanbul)
Ankara
Vergina
GREECE
TURKEY
Pergamon
Delphi
Athens
Mycenae
Olympia
Epidaurus
Aphrodisias
Antioch
Euphrates
SYRIA
Thera
CYPRUS
Knossos
Crete
Beirut
LEBANON
Damascus
ISRAEL
Mediterranean Sea
Amman
Jerusalem
JORDAN
Alexandria
Cairo
Giza
EGYPT
Nile
SAUDI ARABIA



450 كم
0
عواصم
مواقع مذكورة في متن الكتاب
حدود
أنهار
Lindisfarne
IRELAND
Durham
Dublin
DENMARK
North Sea
UNITED KINGDOM
London
Amsterdam
Berlin
NETHERLANDS
Elbe
BELGIUM
Brussels
Cologne
GERMANY
Atlantic Ocean
Paris
LUXEMBOURG
Seine
Rhine
Loire
Danube
Basel
Bern
FRANCE
SWITZERLAND
Altamira
Rhône
ALPS
Milan
Po
Ebro
PYRENEES
Arles
Florence
PORTUGAL
Madrid
Lisbon
Tagus
Toledo
Rome
ITALY
SPAIN
Herculaneum
Granada
Mediterranean Sea
Algiers
Monreale
Rabat
Tunis
MOROCCO
ALGERIA
TUNISIA
Tripoli
LIBYA



Elbe
Haarlem
Amsterdam
Leiden
The Hague
Delft
NETHERLANDS
Berlin
Hildesheim
's Hertogenbosch
Dessau
Antwerp
Brussels
Cologne
Naumburg
Tournai
Aachen
(Aix-la-Chapelle)
Liège
BELGIUM
GERMANY
Rheims
Rhine
LUXEMBOURG
Aschaffenburg
Pommersfelden
CZECH
REPUBLIC
Nuremberg
Regensburg
Strasbourg
Seine
Danube
Colmar
Augsburg
Murbach
Munich
Dijon
Basle
Berne
SWITZERLAND
AUSTRIA
Geneva
ALPS
Rhône
ALPS
SLOVENIA
Milan
Po
ITALY
Vicenza
Venice
Padua
Mantua
Parma
Genoa
Bologna
Aix-en-Provence
Ravenna
Carrara
Mediterranean Sea
Florence
Urbino
Adriatic Sea
Pisa



150 كم
0
عواصم
مواقع مذكورة في متن الكتاب
حدود
أنهار
Gloucester
Cheltenham
Cambridge
Blenheim Palace
Thames
Oxford
Exeter
Stourhead
Twickenham
London
UNITED KINGDOM
English Channel
Amiens
Le Havre
Bayeux
Rouen
Caen
Versailles
Chartres
Loire
FRANCE
Bay of Biscay
Lascaux
Altamira
Garonne
Ebro
PYRENEES
SPAIN

الفهرس

الأرقام المطبوعة باللون الأسود الداكن هي أرقام الصور.

- ب -

E.H. GOMBRICH

THE STORY OF ART

PHAIDON



هـيئـــــة البحـــرين
Bahrain Authority for
للـثـقــافــة و الآثــار
Culture & Antiquities





مشـــروع نقـل المعـــارف
Knowledge Transfer Project

45 دولارًا أو ما يعادلها

ISBN 978-99958-4-059-4

